TRIVIUM

SCHWEIZERISCHE
VIERTELJAHRESSCHRIFT FÜR
LITERATURWISSENSCHAFT
UND STILKRITIK

Jahrgang IV Heft 4

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

TRIVIUM

SCHWEIZERISCHE VIERTELJAHRESSCHRIFT
FÜR LITERATURWISSENSCHAFT UND STILKRITIK

HERAUSGEBER:

Theophil Spoerri und Emil Staiger

SCHRIFTLEITUNG:

Gerda Zeltner-Neukomm, Plattenstrasse 78, Zürich 7

Inhalt des 4. Heftes IV. Jahrgang

DEZEMBER 1946

Seite 229	*Grillparzer: «König Ottokars Glück und Ende»*	Emil Staiger
„ 251	*Gradation de Flaubert*	Walter Marti
„ 262	*Aus dem Motivkreis von Hölderlins «Anmerkungen»*	Arthur Häny
„ 287	*Zu Gedichten Georg Brittings*	Rike Wankmüller-Freyh
„ 295	*Das Schriftbild in der Poesie*	Werner Karsten
„ 302	*Introduction à la Lecture de Dos Passos*	Fritz Meyer
„ 303	*Cicero und der Humanismus*	Theophil Spoerri

Mitarbeiter dieses Heftes: Arthur Häny, Baden (Aargau); Werner Karsten, St. Gallen; Walter Marti, Zürich; Fritz Meyer, Paris; Theophil Spoerri, Universität Zürich; Emil Staiger, Universität Zürich; Rike Wankmüller-Freyh, Frankfurt a. M.

Preis des Jahrgangs (4 Hefte) Fr. 10.—, des Einzelheftes Fr. 3.—.

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

GRILLPARZER:
«KÖNIG OTTOKARS GLÜCK UND ENDE»

Von Emil Staiger.

Unbegreiflich ist es oft, warum die Nachwelt plötzlich einem Dichter ihre Gunst zuwendet, anderen einen scheinbar fest gegründeten Ruhm wieder streitig macht. Hölderlin, Jean Paul, Kleist, die Grossen des Barockzeitalters sind in den letzten dreissig Jahren in den ersten Rang erhoben worden und haben ihn bis heute, wenngleich nicht unangefochten, behauptet. Einem der grössten Dramatiker deutscher Sprache jedoch, Grillparzer, blieb eine solche Wiedergeburt versagt. Um so sonderbarer ist dies, als österreichischem Wesen in Stifter seit der Jahrhundertwende die Liebe immer weiterer Kreise zuteil wird und als ein Dichter, der sich selbst nur einen bescheidenen Platz in der Nachfolge Grillparzers zusprach, Hofmannsthal, zu den meist geehrten der Gegenwart zählt.

Mit der Bezeichnung «ein Epigone der Klassik» glaubt man, Grillparzer alle Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, um so ruhigeren Gewissens, als er selber mit Worten und Taten zu dieser Deutung Anlass gibt. Offen erklärt er, in der *Sappho* mit Goethes Kalbe gepflügt zu haben, und einmal hat er sich den Grössten genannt, der nach Goethe und Schiller, obzwar in weitem Abstand, gekommen sei. Den Abstand meint man zu ermessen bei seinem scheuen Besuch in Weimar, da er, von dem verehrten Meister zu Tisch geführt, in Tränen ausbricht und sich sogar das Glück nicht zutraut, einen Abend allein mit Goethe im Gespräch zubringen zu dürfen. Man könnte die Szene nicht besser erfinden, um jedermann einzuprägen, dass der Höhepunkt überschritten sei und der jüngere Dichter das beklagenswerte Los des Spätlings empfinde.

In *König Ottokars Glück und Ende* nun aber befreit sich Grillparzer aus dem Bann der klassischen Poesie und schafft ein Werk, das nur würdigen kann, wer es nicht von Weimar

aus beurteilt. Auf den ersten Blick scheint freilich alles zunächst beim Alten zu bleiben. Grillparzer ist so wenig wie Stifter und Hofmannsthal ein Revolutionär. Sein österreichischer Sinn für überliefertes Gut erlaubt ihm nicht, einen unzweideutigen Bruch zu vollziehen. So schreibt er nach wie vor den Blankvers, der seit Lessing kanonisch ist, und fügt die Szenen und Akte so, wie Goethe und Schiller sie gefügt. Aber das Klassische ist nun auf eine beinahe unaussprechliche Weise mit etwas anderem verquickt, das wir noch nicht benennen wollen, das uns jedoch in tieferen Erinnerungsschichten irgendwie bekannt scheint, so dass die Vermutung nahe liegt, derselbe Sinn für Überlieferung, der das Klassisch-Schöne achtet, dringe hier in Zonen vor, von denen der klassische Geist nichts weiss.

Grillparzer fühlt sich als Bürger von Wien. Wenn den Dichtern Weimars die Schwelle, auf der sie geboren sind, wenig bedeutet, und Weimar selber den Genien, die es beherbergt, aus seiner Vergangenheit keine grossen Schätze zu bieten vermag, sondern im Gegenteil, nach Goethes scherzhaftem Wort, ein Bethlehem ist, dem über Nacht Ruhm zuteil geworden, so nennt der Österreicher ein unermessliches Erbe sein und lebt im Glanze des Kaisergeschlechts, das die römisch-deutsche Krone getragen hat. Die Kunst von diesem Boden zu lösen und, wie die Klassiker, nur den Weltbürger anzusprechen, musste ihm auf die Dauer unerträglich sein. Früh sah er schon die Antike anders an als Goethe und Schiller. Er würdigte das Verhältnis der griechischen Tragiker zur Polis Athen und nahm Euripides in Schutz, indem er manches Befremdliche, manches, was im Werk des Atheners den dramatischen Rahmen zu sprengen droht, als Huldigung an die Bürgerschaft der unvergleichlichen Stadt begriff. Das Publikum des Burgtheaters schien ihm ähnlicher Rücksicht wert. Ihm zu Dank zu dichten, ohne sich etwas zu vergeben, durfte er in den zwanziger Jahren noch für möglich, für erstrebenswert halten. In *König Ottokars Glück und Ende*, 1823 vollendet, war nun ein Stoff und ein Stil gefunden, in dem sich alles sagen liess, was dem Dichter Wiens am Herzen lag und den klassisch Gebildeten nicht verletzte.

1821 war Napoleon gestorben. Sein Sturz hat Grillparzer tief erregt. Mit geschärfter Aufmerksamkeit las er alles, was über die Taten und die Person des Korsen in seine Hand geriet. Auf die Absicht freilich, eine Napoleontragödie zu schaffen, glaubte er schliesslich verzichten zu müssen, da er es nicht für möglich hielt, Ereignisse, die so weit auseinander lagen, in fünf Akte zu zwingen. So ging er auf die Suche nach ähnlichen, aber fasslicheren Themen und entdeckte ein solches in der Geschichte des böhmischen Königs Ottokar, dessen fast schon sagenhafte Regierung in die Jahre 1260 bis 1278 fällt. Über alles Erwarten glücklich schien ihm die Analogie zu sein. «Beide», sagt er, «wenn auch in ungeheurem Abstande, tatkräftige Männer, Eroberer, ohne eigentliche Bösartigkeit, durch die Umstände zur Härte, wohl gar Tyrannei fortgetrieben, nach vieljährigem Glück dasselbe traurige Ende, zuletzt der Umstand, dass den Wendepunkt von beider Schicksal die Trennung ihrer ersten Ehe und eine zweite Heirat gebildet hatte. Wenn nun zugleich aus dem Untergange Ottokars die Gründung der habsburgischen Dynastie in Österreich hervorging, so war das für einen österreichischen Dichter eine unbezahlbare Gottesgabe und setzte dem Ganzen die Krone auf.»

In allen Rängen, so durfte der Dichter hoffen, werde man dies verstehen. Der Sturz des Mächtigen ist ein Vorgang, der jedem Menschen eine mit Schauer gemischte Genugtuung bereitet, Genugtuung zumal in Wien, wo die mächtigen Feinde Österreichs kommen und gehen, der Kaiser aber besteht. König Ottokar nimmt individuelle Züge Napoleons an, sein rasches, ungepflegtes Sprechen zum Beispiel oder den hastigen, der Herrscherwürde entbehrenden Gang. Noch deutlicher ist der Kaiser nach dem in Wien regierenden Herrn gezeichnet. Freudig hat Grillparzer zugestimmt, als ein Schauspieler ihm erklärte, er werde den Kaiser Rudolf «halb Kaiser Franz, halb heiliger Florian» spielen. Wenn der Kaiser Rudolf mit dem Kaiser Franz verwechselt wurde, war es der Bühne gelungen, zu zeigen, dass d e r Kaiser niemals stirbt. Der Dichter selber hat die Zeiten derart wundersam verwechselt, in jener Szene, da ein Wiener Bürgermädchen, Kathi Fröhlich, dem Kaiser Blumen überreicht,

so wie es sich zwischen seiner Braut und dem lebenden Herrscher zugetragen. Auch Rudolfs Leutseligkeit ist die des Kaisers Franz, seine Redeweise, die Art, wie er auf das Gemüt des Volkes eingeht und es ihm recht zu machen weiss im Lassen und im Tun.

Solche Volkstümlichkeit zu wahren, wenn es sich um ewige Fragen der abendländischen Menschheit handelt, ist einem Dichter vergönnt, in dessen Lebensraum die heiligsten Überlieferungen lebendig sind. Lebendig ist hier aber auch noch eine altbewährte Theaterkunst. Wenn Goethe in Weimar genötigt war, einen Bühnenstil von abstrakter Gültigkeit eigentlich aus dem Nichts zu schaffen, kam Grillparzer nach der *Sappho* und nach dem *Goldenen Vlies* zur Erkenntnis, dass er unrecht tue, so ganz auf das Wiener Theatererbe zu verzichten. In *Der Traum, ein Leben* hat er später ein Stück geschaffen, das, so verklärt es ist, ohne das Vorbild Raimunds und Schikaneders nicht denkbar wäre. In *König Ottokars Glück und Ende* geht er noch behutsamer vor. Ein leiser Hauch nur von Zauberspielen und populärem Szenenprunk durchzieht das tragische Geschehen, so in dem Spiel mit Requisiten, mit Kunigundes Schleife zum Beispiel oder mit Rudolfs und Ottokars Schild im ersten Akt. Im selben Aufzug werden die Herzogshüte einer nach dem andern hereingetragen; der König von Ungarn bringt die Braut; Gesandte des Reichstags verheissen die höchste weltliche Würde: Ottokar sammelt die Schätze ein und scheint, unmerklich fast, in einen Märchenkönig überzugehen. Ähnlich reiht der dritte Aufzug mit leiser, aber wohlerwogener Andeutung von Primitivität die Hiobsbotschaften aneinander. Und im vierten Aufzug, wo der König im dunklen Mantel auf der Schwelle sitzt und, «sein eigener Pförtner», die Schmach von seinem Hause wehrt, da lässt Grillparzer die Bürger von Prag, den alten Benesch mit seiner verrückten Tochter, die Königin mit Zawisch und Dienern an ihm vorüberziehen wie Hofmannsthal vor seinem Toren Claudio die Gestalten des Todes, wie im Bilderreihendrama der altdeutschen Zeit die einzelnen Gestalten kommen, sprechen und gehen, ohne dass der Auftritt und der Abgang irgend begründet würde.

Die zarte, mit grösster Schonung aufgetragene Patina genügt, das Spiel gelegentlich in die Zone einer Traumvision zu entrücken. Traumhaft sind auch einige Bilder, die von der Bühne her mit tief eindringlicher Macht zu leuchten beginnen: Kaiser Rudolf schlicht gekleidet, in seinem Zelt den Helm ausbessernd, Kunigunde, die in der Abendkühle dem Saitenspiel Zawischs lauscht, Ottokar, der sein müdes Haupt auf die Knie des Kanzlers legt und entschläft. Grillparzers Neigung, den Vorhang über vollkommener Stille fallen zu lassen, über schlafenden, sinnenden oder Schweigen gebietenden Gestalten, sie führt auf Brücken des Traums sogar von einem Akt zum andern hinüber und hält die Teile der Dichtung in einem unsäglichen Legato zusammen. Aber es scheint, als herrsche geheimnisvolle Bühnenstille auch dort, wo Heftiges und Geräuschvolles vorgeht, wenn Zawisch die Zeltschnur durchhaut und dem Volk den knienden König zeigt, wenn Ottokar nach der Belehnung sich zu jener Gebärde aufrafft, die der Dichter, wie er das öfter tut, mit letzter Präzision vorschreibt: «Er fährt empor und sieht ihn mit einem grimmigen Blicke an, dann zerreisst er mit einer Hand die Spange des Mantels, dass er fällt; mit der andern reisst er von hinten die Krone vom Haupte und stürzt fort.» Nur wenige Schauspieler freilich werden dem innern Gesicht Grillparzers genügen. Das war schon so vor hundert Jahren — er selbst fand alle Aufführungen seiner Tragödien unerträglich — und dürfte heute erst recht der Fall sein, da unsere Bühnen die Schönheit des Entrückten zu pflegen nicht mehr gewohnt sind.

Wo aber haben wir die Wurzeln dieses Bühnenstils zu suchen? Nur Wien zu nennen, genügt wohl nicht, es sei denn, dass wir wissen, welche Wege des europäischen Theaters noch münden in Grillparzers Wien. Eine Figur wie Zawisch etwa ähnelt wohl auf den ersten Blick dem Bonvivant der Vorstadtbühnen — der Dichter hat in den Intriganten der grossen Tragödie solche beliebte Züge einzuzeichnen gewagt —: wenn er im zweiten Akt lachend auftritt und ohne Zeugen, ad spectatores also, leichtfertige Verse spricht und die Leute bittet, ihm doch in seinen verliebten Nöten beizustehen, dann fühlen wir uns von warmer Luft aus süd-

licheren Breiten angeweht und rufen, wie der Kaiser im *Bruderzwist in Habsburg:* «Lope de Vega, divino autor, fenix de España!» Spanisches Barock klingt an. Und ist barock nicht auch «die Welt im Traum», «la vida es sueño», barock nicht schon der Titel des Werks: *König Ottokars Glück und Ende?* Höhe und Fall des Fürsten zu schauen, wird das siebzehnte Jahrhundert nicht müde, und mit fiebernder Neugier betrachtet es den Gegensatz von sinnlicher Lust und Vergänglichkeit, von Liebe und Tod, wie Ottokar, da er Zawisch und Kunigunde hinter dem dunklen Vorhang beim Liebesspiel zu ertappen glaubt, statt dessen aber die Leiche der Königin Margareta im Sarg erblickt.

Man könnte sagen, der Name Habsburg genüge, um den Zusammenhang mit dem spanischen Barock zu begreifen. Das trifft auch zu, sofern Grillparzer, ähnlich wie Hofmannsthal, sich mit dem artistischen Sinn des Epigonen mancher schon halb verschütteten Gründe des österreichischen Erbes versichert. Ein tieferes Verständnis seines Werks gewinnen wir aber erst, wenn uns bewusst wird, dass er mit ganz persönlichem, ursprünglichem Recht auf diese Möglichkeiten zurückgriff. Noch einmal haben wir hier der zeitgeschichtlichen Lage zu gedenken. Die Willenskraft des Sturm und Drang, die sich jedem Gegner gewachsen wähnt, die holde Eintracht zwischen dem handelnden Menschen und dem Schicksal, der Natur, die das klassische Dasein segnet, die Träume der Romantik, dass alles mit allem in einem Gott zusammenstimme, der in uns selber wohnt, dies alles gehört für Grillparzer schon einer glücklicheren Vergangenheit an. Er ist der Dichter eines in seiner göttlichsten Hoffnung enttäuschten Geschlechts. Früh verlernt er den Goetheschen Glauben, dass sich in unablässigem Werden, in Taten und Leiden, unser Wesen erfülle. Schaudernd blickt er auf die bunte, verwirrende Fülle des Lebens hinaus und fürchtet, sich darin zu verlieren. So scheint sich ihm die Pforte zur idyllischen Poesie zu öffnen, zu jenem Verweilen in einem mit Sorgfalt ausgesparten schönen Raum, bei dem sich viele seiner Zeitgenossen, die Poeten des Biedermeier, zufrieden gegeben haben. Ein Beispiel, das grösste und makelloseste, ist der *Nachsommer* Adalbert Stifters. Grillparzer kommt

ihm menschlich nahe in den Versen, die seine Märchendichtung *Der Traum, ein Leben* krönen:

«Breit' es aus mit deinen Strahlen,
Senk es tief in jede Brust:
Eines nur ist Glück hienieden,
Eins: des Innern stiller Frieden
Und die schuldbefreite Brust!
Und die Grösse ist gefährlich,
Und der Ruhm ein leeres Spiel;
Was er gibt, sind nicht'ge Schatten,
Was er nimmt, es ist so viel!»

So im Innern zu wohnen, scheint ihm das wünschenswerteste Ziel zu sein, ein Ziel jedoch, das seinem gefahrenreicheren, überlegenen Genius dennoch keine Ruhe gewährt. Mag das Leben immerhin labyrinthisch, fremd und bedrohlich sein, es lockt und verführt unausgesetzt zu Wagnissen, die der gesammelte Geist nicht verantworten kann — wie das goldene Vlies, das Jason erobert, dessen Besitz ihn vor sich selber entstellt und zerstört. Was aber wäre Jason ohne den Besitz des goldenen Vlieses? Ein dunkler, erinnerungsarmer Mann! Nicht in der Selbstbewahrung also und nicht im Selbstverlust ruht das Heil. Der Mensch mag wählen, wie er will. Die Stunde der Reue schlägt gewiss.

Von da aus rücken wir abermals nahe an den Geist des Barock heran. Was der jüngere Dichter Selbstverlust nennt, mögen die Dichter des siebzehnten Jahrhunderts, entschiedener christlich, als Sünde bezeichnen. Die Selbstbewahrung mag dort mehr ins Asketische oder Stoische gehen. Beklommene Verzauberung, verzauberte Beklommenheit inmitten des wunderbaren, verfluchten und über alles begehrten Lebens sind ähnlich genug, um Grillparzers Liebe zu jener Epoche und seine stilistischen Anspielungen als echt zu erweisen.

Möglich wäre es, ja erlaubt, die Würdigung der Tragödie schon an dieser Stelle abzubrechen, da wenig mehr als die unmittelbare Theaterwirkung beschrieben ist. Blicken wir aber genauer hin, versuchen wir, Einzelnes und die Verflechtung des Einzelnen besser aufzufassen, so treten in dem

Gemälde erst die dämmernden Hintergründe hervor, ein Sinn geheimerer Art, der einem engeren Kreise gewidmet ist. Grillparzer hält es hier nämlich so wie im *Rosenkavalier* Hofmannsthal, der seinem eigenen, Richard Strauss gegenüber geäusserten Wort gemäss, ein Werk geschaffen zu haben hoffte, das ebenso dem gewöhnlichsten wie dem verwöhntesten Anspruch genügen könne. Dem Hörer bleibt es freigestellt, wie weit er sich einlassen will. So mag ihn auch an König Ottokar weiter nichts als der Frevel der Macht und die Strenge der Nemesis erschüttern. Hebt er gleichsam die Hand vor die Augen und blendet die Rampenlichter ab, so findet er sich der eigenartigsten Problematik der Tat gegenüber.

Ottokars Charakter ist «ohne eigentliche Bösartigkeit». So heisst es schon in jener Notiz, die Ottokar neben Napoleon stellt. Was ihn nötigt, Böses zu zeugen und fortzuzeugen, ist nicht der Fluch der bösen, sondern der Tat überhaupt. «Der Handelnde ist immer gewissenlos, nur der Betrachtende hat Gewissen»: Von der Wahrheit dieses Goethewortes ist Grillparzers Geist durchdrungen. Und wenn sich Goethe damit dem Handeln dennoch nicht entziehen und auch den Verzicht auf die Tat nicht raten will, schreckt König Ottokars Beispiel die unbefangene Willenskraft zurück.

Im ersten Aufzug zwar scheint alles darauf angelegt zu sein, den Virtuosen der Macht von seiner unwiderstehlichsten Seite zu zeigen. Wie benommen schaut der Dichter dem ungeheuren Schalten und Spielen des glücklichen Herrschers zu. Der Prunk des Thronsaals, der Gewänder, das Auf und Ab der Gesandten, das Gewirr im golden flimmernden Licht, männliche Kraft und Schönheit einer jugendlichen, hinreissenden Frau, die festliche Haupt- und Staatsaktion, die nur den einen, den Fürsten verherrlicht, betäubt das Gemüt wie Duft von gärendem Wein und vereitelt alle Besinnung. Aber auch die Besinnung Ottokars — was einen Tropfen böser Ahnung in den Kelch der Lüste mischt. Er kehrt zurück von einem Sieg. Der wievielte es ist, weiss er längst nicht mehr. Um die ersten Siege zu erfechten, musste er rücksichtslos sein. Denn nur den Mann, der unverwandt sein Ziel im Auge hat, begünstigt Fortuna. Rücksichtslos zu sein, war

für den jüngeren Ottokar noch ein Wagnis. Wenn ich gewillt bin, nichts zu achten, was mir entgegensteht, wird es gelingen? So hat er sich wohl zu Beginn gefragt. Es ist gelungen und gelingt aufs Neue bei jedem kühnen Versuch. So lernt er die Rücksicht allmählich verachten, und endlich weicht auch die Verachtung einem völligen Vergessen dessen, was ausser ihm und seinen immer verwegeneren Zielen besteht. Dieser Punkt ist bereits im ersten Auftritt erreicht. Hier nämlich steht nach Grillparzers Überzeugung geschrieben: Incipit tragoedia.

«Ottokar (tritt ganz gerüstet, jedoch ohne Helm, vom Hintergrunde her rasch auf)
Habt Dank, ihr Herrn!
(Er bleibt vor den tartarischen Gesandten stehen, die auf die Knie niedergefallen sind.)
Wer sind die Leute da?

Kanzler
Gesandte, Herr, des Khanes der Tartaren.
Sie bringen Gruss und bieten Freundschaftsbund.

Ottokar
Heisst sie nur aufstehn! — Hört ihr? Auf vom Boden!
Ein sonderbares Volk und sonderbar bewaffnet!
Weist her den Säbel!
(Er wiegt ihn in der Hand)
Viel zu krumm gebogen!
(Er tut einen Hieb in die Luft)
Das nimmt dem Hieb die Kraft. Das müsst ihr ändern!
Ein krummes Schwert mag angehn, doch der Kraftpunkt
Soll mehr nach oben. Einer meiner Reiter
Jagt euer Zehn mit seinem breiten Schwert!
(Er gibt den Säbel zurück)
Und sonst die Rüstung? Wozu soll der Haarschopf
Da oben auf dem Scheitel? Für den Feind wohl?
Der fasst sich seinen Mann, zieht ihn vom Pferde
Und würgt ihn, wie er mag. Wär ich ihr König,
In einer Nacht liess' ich sie alle scheren!»

Schon diese ersten Worte legen den tragischen Charakter

fest. So vom Zweck aus, ohne Brauch und Überlieferung zu achten, muss ein König denken, der von jeher mit seiner Entschlossenheit die grössten Erfolge errungen hat. So aber spricht auch ein König, der früher oder später zugrundegehen wird. Grillparzer scheut sich deshalb nicht, Ottokar während des ganzen ersten Aktes in dieser Haltung, die sein Glück wie sein Ende begründet, zu zeigen. Wie die Tartaren behandelt er den Bürgermeister der Stadt Prag, die Prager Bürgerschaft, die aus «verjährtem Wust» aufgeschreckt werden soll, die Würde des römisch-deutschen Reichs und, was am meisten ins Gewicht fällt, was Grillparzer in der Folge als die unverzeihlichste Hybris beurteilt, seine Gattin Margareta, die Kunigunde, der Enkelin des Königs von Ungarn, weichen muss.

Alle schweigen vor Ottokar, wenn der Zorn, wenn die Tatenlust über ihn kommt. Was aber dieses Schweigen bedeutet, erhellt schon aus dem *Goldenen Vlies*, wo die tödlich gekränkte Medea vor Jason auf die Knie fällt und n i c h t s spricht. Jedes Schweigen bewahrt in seiner Stille den Samen der Vergeltung, auch dann, wenn der Schweigende selber keine Rachegedanken im Herzen hegt. Margareta will sich nicht rächen. Aber die Frage «Wo ist Margrete nun?» verfolgt den König bei allen künftigen Schritten wie die Gestalt des ermordeten Mannes den Träumer Rustan; und in den Augen des jungen Merenberg, der am Ende den tödlichen Streich führt, erscheint der alte, der eines gewaltsamen Todes gestorben. Denn beleidigtes Leben ruht nie. Alle, der Bürgermeister von Prag, die betrogene Törin Bertha, die Königin, Zawisch, sind da in der Stunde der Not, da der Rausch der Taten verflogen ist und der Handelnde, kauernd vor dem Portal des Schlosses, wider seine Natur zur Selbstbetrachtung gezwungen wird. Das ist, wie wenn ein Mensch nach einem ausgelassenen Abend sein Zimmer betritt und im Spiegel, mit wachsender Deutlichkeit, seine verwüsteten Züge sieht.

Ottokar aber hält diese Begegnung mit seiner Wirklichkeit nicht aus. Er hat sich vor Kaiser Rudolf gebeugt und die Lehen vom Reich entgegengenommen. Nun bäumt sein Stolz sich dagegen auf:

«Es war bei Tuln im kaiserlichen Lager,
Wo König Ottokar — Tod und Verdammnis! —
Vor seinem Feind — in Knechtesart — im Staub —
Lösch' aus, Erinnerung, in meinem Haupt,
Senk', Wahnsinn, dich herab auf meine Stirn
Und hüll' in deine Wogen, was geschehn!
Wo König Ottokar — warum nicht sagen,
Was alle Welt gesehn? — vor seinem Feind gekniet.»

Wenn die Verse eines Dichters solchen Glanz gewinnen wie hier, wo ein Vergleich mit Shakespeare naheliegt, dürfen wir vermuten, dass sie an eine der innersten Kammern pochen. Die Rede ist von dem Vergessen. Im *Bruderzwist in Habsburg* blättert der Kaiser im Lope de Vega und liest:

«Sortija del olvido ...
'Ring des Vergessens' — Ja, wer den besässe!»

Über das Vergessen, seine Schuld und seine Gunst, hat Grillparzer Zeit seines Lebens nachgedacht. Medea sollte ihre Herkunft, Kolchis, den Vater vergessen, um frei mit Jason ein neues Leben zu führen. Doch was sie sollte, vermag sie nicht. Die Macht des Vergangenen ist zu gross und folgt ihr, in Gora, überall nach. Ottokar möchte vergessen. Aber selbst wenn er es könnte, er dürfte es nicht. Sein Vergessen nämlich ist Treubruch. Untreu wäre zwar auch Medea, wenn sie ihre Herkunft vergässe. Doch ihre Untreue wäre gut, während die Untreue Ottokars, sein Vergessenwollen, verbrecherisch ist. Wie findet der Mensch sich da zurecht? Die Antwort nimmt das Leben ihm ab, das unbeirrbar darauf beharrt, es lasse sich nichts Vergangenes tilgen. So bleibt bei Grillparzer alles und jedes vom Vergangenen her bestimmt. Sein Los als Künstler, die Trauer und Grösse des Epigonen, gründet darin. Er hält das Überlieferte hoch und schliesst sich ihm ehrerbietig an, nur hin und wieder vielleicht, im Leiden an dem, was schon geleistet ist, versucht zu Ottokars Wort:

«Lösch' aus, Erinnerung, in meinem Haupt.»

Der Bau seiner Dramen ist so zu verstehen. Schiller erreicht im letzten Drittel den Höhepunkt der Aktivität. Bei Grillparzer, schon im *Goldenen Vlies* und wieder im *König Ottokar*, geschehen die glänzenden Taten am Anfang. Dann treten die verhängnisvollen Folgen der Tat ans Tageslicht. Und Ottokars Schicksal erklärt sich so. Das Glück ist ihm hold, solang er den Ring des Vergessens naiv am Finger trägt und die Last des Gültigen, Hergebrachten, das er zerstört, noch gar nicht bemerkt. Das Ende bricht über ihn herein, sobald er den Ring verliert, die lebenstüchtige Unschuld des Handelns einbüsst und vergessen w i l l, da er doch in Wahrheit nicht mehr vergessen k a n n. Denn nun missachtet er auch die nächsten Voraussetzungen seiner Entschlüsse. Der Boden schwindet ihm unter den Füssen, und was er noch unternehmen mag, ist von vornherein zum Scheitern verdammt. So wird sein Vergessen zum Selbstbetrug und gleicht der Sünde, gegen die in *Weh dem, der lügt!* der Bischof eifert:

> «Was, Mensch, zerstörst du deines Schöpfers Welt?
> Was sagst du, es sei n i c h t, da es doch i s t,
> Und wiederum, es s e i, da es doch nie g e w e s e n?»

Vergessen können und dürfen ist insbesondere eine Gabe der Jugend. König Ottokar aber nimmt das Vorrecht der Jugend zu lang in Anspruch und täuscht sich auch über sein Alter hinweg. Neben Margareta, der älteren Frau, erscheint er noch als Jüngling. Der Unmut Kunigundes, der zweiten Gemahlin, verspottet ihn als Greis. Sie als erste erschüttert sein Selbstvertrauen und trübt den Nimbus des Glücks mit einem Hauch von Unwahrscheinlichkeit. Dabei gebärdet sie sich so heftig, dass sie die Gründlinge im Parkett mit einem fast schablonenhaften Teufel von Weib verwechseln könnten. Und wirklich, wie Zawisch in Richtung auf den Bonvivanttyp und Gestalten Lope de Vegas vorsichtig popularisiert ist, erinnert Kunigunde ein wenig an die lüsternen und machtgierigen Frauen des Barocktheaters oder der traditionellen Oper. Auch hier vergisst der Dichter jedoch das Erbe des Goetheschen Menschenbilds nicht und zeichnet für den aufmerksameren Blick diskretere Züge ein.

Kunigundes Heimat ist Ungarn, eine wilde und kühne Welt, worin der Einzelne, ungehemmt von fester Ordnung, seine Kraft in einem heroischen Leben entfaltet. Ein «unbezwungener Führer der Kumanen» hat um sie geworben. Da wäre ihr der Rausch der Gefahr, nach dem sie's gelüstet, beschieden gewesen. Doch dann erzählt man ihr von König Ottokar, und sie willigt ein, als seine Braut nach Prag zu ziehen. Was sie dazu bewegt, ist nicht das Wohl ihres Vaterlandes, das einer engen Verbindung mit Ottokar nach der Niederlage freilich bedarf. Es ist der Ehrgeiz, Königin, vielleicht einst Kaiserin zu werden. Einer solchen Ehe ist das Leben nicht gewogen, und das Vergangene lässt sich hier so wenig vergessen und tilgen wie sonst. Als junger Krieger verkleidet, wird sie von König Bela eingeführt, in einer Maskerade, welche die roheren Ungarn belustigen mag, in Prag aber gegen die Sitten verstösst und gleich ein Element von Frechheit entbindet — in Zawischs entzücktem Ruf, der nun die Würde, deren auch sie sich, auf ihre Art, bewusst ist, verletzt. So hebt hier das Verhängnis an. Man könnte es, da sich wiederum eine Frau nicht in fremde Verhältnisse findet, wohl ein Medeaschicksal nennen. Aber wie ähnlich auch die Gründe des Unglücks sind, die beiden Menschen, die es erfahren, gleichen sich nicht. Medea liebt Jason, wider Willen, und wird durch ihr schweres, unheimlich tiefes Gemüt zur furchtbarsten Rache gedrängt. Kunigunde liebt Ottokar nicht. Enttäuschte Erwartung scheint ihr Anlass genug, die Treue zu brechen und den Gatten, den sie verachtet, zu schmähen. Sie schreitet nicht zur offenen Tat und lässt es bei hässlichem Hader bewenden. Auch dieser Umschlag indes vollzieht sich noch in jenen unmerklichen Phasen, mit denen ein tückischer Dämon dem Menschen den Ernst einer Wandlung zum Bösen verbirgt. Zawisch verliebt sich in die junge Königin. Ihr Stolz braust auf; sie weist ihn zurück. Zugleich aber regt sich so etwas wie Neugier. Auch jugendlicher Mangel an Erfahrung und Weltkenntnis spielt mit. Huldigungen, wie Zawisch sie darzubringen weiss, hat sie noch nie gehört. In Ungarn lebte man weniger fein. Nun, da ihr die Zofe das Blatt vorliest, das Zawisch mit Versen bekritzelt hat, verrät sich eine doch rührende, verwirrte Un-

schuld des Naturkindes. «O Hand von Schnee» — so beginnt das Gedicht. «O Hand von Schnee», fragt sie, «was heisst das?» «Weiss wie Schnee», erklärt die Zofe. Da zieht die Königin ihren Handschuh ab und spricht, die Hand betrachtend:

> «Ich denk', er hat die Hand noch nie gesehn,
> Den Handschuh höchstens.»

So träufelt ihr Zawisch das Gift des Wissens um ihre berückende Schönheit ein. Der Heimwehmonolog schliesst sich an. Sie findet, Zawisch gleiche ein wenig jenem Führer der Kumanen. Und dann, am Schluss des Akts, wie wieder das Lautenspiel des Verliebten von fern erklingt, da wehrt sie nicht mehr ab und beschwichtigt die Zofe:

> «Lass ihn nur,
> Es hört sich gut zu, in der Abendkühle.»

Bis zum vierten Aufzug brauchen wir Kunigunde nicht mehr zu sehen. Der stille Aktschluss schwingt so lang nach, und niemand wundert sich, dass sie dann verwandelt auftritt, von Zawisch verführt, in seiner Begleitung jedenfalls, mit jenen grausamen Reden, aus denen beleidigter Stolz und der unversöhnliche Groll des verfehlten Lebens spricht.

Ihr Gegenbild ist Margareta, die erste Gemahlin Ottokars, die Witwe König Heinrichs, den, samt beiden Kindern, die sie ihm geboren, in Apulien nahverwandte Hände ermordet haben. Seit dieser Zeit

> «War Lust ein Fremdling dieser öden Brust,
> Und Lächeln floh entsetzt von meinen Lippen,
> Die Gram und Schmerz mit seinem Siegel schloss.»

Sie fordert nichts mehr von der Zukunft und ist entschlossen, in Treue dem Toten, dem Vergangenen anzugehören. Ein Gelübde besiegelt diesen Entschluss. Doch da ihr nun die Not des österreichischen Landes vorgestellt und gezeigt wird, einzig die Ehe mit Ottokar könne es vor dem Unter-

gang retten, glaubt sie, sich überwinden, dem ungeliebten Manne die Hand reichen und ihr Gelübde brechen zu müssen. Sie selbst erklärt sich darüber so:

«Es war kein feierlich Gelübd'!
Ich tat's nur mir und meines Heinrichs Schatten!
Doch war's Gelübd', ich hätt' es halten sollen.»

Die kasuistische Unterscheidung von privatem und feierlichem Gelübde mag unser Empfinden befremden. Grillparzer denkt darüber anders. Ein privates Gelübde bleibt im Bereich des einzelnen Menschen und muss nur vor ihm und sonst niemand verantwortet werden. Ein feierliches Gelübde gehört der heiligen Ordnung des Ganzen an. Wer es bricht, der tastet an, was nicht mehr ihm gehört, was durch die weihevolle Handlung von seiner Persönlichkeit ganz abgelöst ist. Margareta spricht demnach im Geiste jener objektiven Hierarchie, der im zweiten Teil der Tragödie immer klarer hervortritt; und ihr Verschulden, da sie nur ein privates Gelübde gebrochen hat, wiegt vor der Welt in dieser Hinsicht leicht. Dennoch, schuldig ist auch sie. Und seltsam! Wie sie auch als edle, schmerzliche Gestalt den Kontrapunkt zu Kunigunde bildet, in der Schuld sind beide ähnlich und beide mit Ottokar verwandt, da sich der Mensch, nach dieses Dichters Überzeugung, immer nur in einem verfehlen kann und muss. Auch Margareta liebt Ottokar nicht. Wenn Kunigunde den Kumanenführer nicht zu vergessen vermag, vergisst sie König Heinrich nicht. An beiden rächt sich das Vergangene, das sie preisgegeben haben. Denn darum kümmert das Leben sich kaum, ob einem guten oder einem eigensüchtigen Zweck zulieb ein menschliches Verhältnis angebahnt wird, das von jedem Zweck und jeder Absicht frei sein soll. Margareta bringt für Ottokar nur ein mütterliches Gefühl auf,

«Das allen Schmerz der Liebe kennt, wenn auch
Nichts von der Liebe Glück.»

Um Glück zu spenden und Glück zu empfangen, fehlt ihr die Anmut und die Jugend und das unbeschwerte Gemüt. So kann sie Ottokar nicht fesseln und muss ohnmächtig zusehen

wie er Ungehöriges plant und vollbringt. Sie versteht, wie es dazu kommt. Doch obwohl sie versteht, verzeiht sie nicht. Denn Margareta ist gerecht. «Es gibt zehn Grossmütige auf einen Gerechten», hat Grillparzer einmal ausgesprochen. Besser noch als in dem populären Spruch «Weh dem, der lügt!» erkennen wir darin seinen Geist. Auch wer Grossmut übt, verletzt die Achtung, die das Vergangene fordert. Auch er entschliesst sich, wie der Lügner, das Geschehene zu betrachten, ols ob es nicht geschehen wäre, und spielt den Herrn der Schöpfung, den Herrn des Künftigen und des Vergangenen nach. Grossmut ist ein Akt der Gnade. Die Gnade ist Gottes. Der Mensch sei gerecht.

Margareta, die dies anerkennt, die die streng einsinnige Zeit, die Unmöglichkeit, zurückzuwirken, als Schicksal des Menschen begriffen und dennoch, weil sie die Not eines ganzen Volkes erbarmt, ihr Gelübde gebrochen hat, beweist die vollkommenste irdische Tugend, Demut, welche die Schuld des Lebens auf sich nimmt und auch das Unglück, das unfehlbar der Schuld entspriesst, als Sühne gefasst erträgt und billigt.

An menschlicher Würde und Weisheit kann Margareta nicht übertroffen werden. Nur der eine steht noch höher, Rudolf von Habsburg, nicht als Mensch, wohl aber als Kaiser, dessen Haupt die Aura des Heiligen umstrahlt. Es mochte kein Leichtes gewesen sein, gegen den glänzenden Ottokar den schlichten Rudolf auszuspielen. Dass es dem Dichter glückte, sichert gerade dieser Tragödie ihren einzigartigen künstlerischen Wert. Denn weil Grillparzer die regste Tatkraft meist schon zu Beginn entfaltet und in der Folge mehr die Nachwirkung der entscheidenden Tat erwägt, besteht die Gefahr, dass die Tragödie an Präzipitation verliert. Was sie zwar an Spannung einbüsst, gewinnt sie reichlich an Intensität. Erst dieser Tragiker, dessen Wille zum Ziel gelähmt ist, vermag mit Musse die szenischen Bilder zu ersinnen, auf denen das Auge nachdenklich verweilt, und in den satten, leuchtenden Farben zu malen, zu deren Betrachtung es bei Schiller und Kleist an Zeit gebräche. In *König Ottokars Glück und Ende* jedoch ist beides zugleich erreicht: besinnliches Theater und die ungeheuerste Steige-

rung, dank Kaiser Rudolf, dessen Gestalt im selben Grad an Glanz gewinnt, in dem die Leuchtkraft Ottokars schwindet.

Vor vielen Jahren sind die beiden einander wohlgesinnt gewesen. Rudolf ist als junger Ritter mit Ottokar in den Krieg gezogen. Er hat, wie Ottokar, die Welt als Schauplatz seines Handelns betrachtet und von künftigen Taten geträumt, ein Jüngling, wie ihn Gott in seinem Schöpfungsplan erdacht hat und das Leben ihn immer wieder fordert. Noch als Kaiser denkt er mit Lust an diese «schöne Zeit» zurück. Doch schon im ersten Akt verstehen die Jugendfreunde sich nicht mehr. Ottokar, verwöhnt vom Glück, ist immer tiefer in den Irrgarten der Taten eingedrungen. Rudolf, ein armer, kleiner Fürst, hat sich gesammelt und ist gereift. Neben dem lauten König fällt er auf durch seine Schweigsamkeit. Schweigend bewahrt er seine Sammlung, während Ottokar sich in prächtigen, übereilten Reden zerstreut. Und schweigend vermeidet er die unwiderrufliche Entscheidung, die jedes ausgesprochene Wort bedeutet. Später, als Kaiser, spricht er wohl, doch wiederum anders als Ottokar. Ottokar spricht nur sich selbst aus. Rudolf redet jemand an und richtet seine Ausdrucksweise nach der Fassungskraft des Hörers, des bäuerlichen Schweizers, Katharina Fröhlichs, des hübschen Bürgerkinds, Hornecks, des gebildeten Chronisten, und wer immer es sei. Sie alle erscheinen vor ihm, wie sie sind, in freier Menschlichkeit, weil er sie alle als Menschen anerkennt und achtet. Sogar der Diener Georg, der das kaum zu schätzen weiss, ist nicht von dieser Achtung ausgeschlossen. Wir denken zurück an den ersten Akt, wo König Ottokar dem würdigen Bürgermeister von Prag unwirsch befiehlt, ihm die Beinschiene auszuziehen. Kaiser Rudolf, der den Rock anlegen will, ruft einem seiner Knechte: «He, Georg, hilf einmal!» «Einmal», als ob es sich nur um einen zufälligen Freundschaftsdienst handeln würde.

Das ist der Mensch, ein Charakter, auf den die Formel zutrifft: «Sigillum veri simplex». Einen solchen Menschen halten die Fürsten des Reichs mit Recht für würdig des höchsten weltlichen Amts. Seine gerechte Herrschaft wird jedem verstatten, zu sein, wozu er bestimmt ist, voraus-

setzt, dass Rudolf nicht sich selber brüstet mit der Macht, die plötzlich in seinen Händen liegt, sondern, in gesammeltem Geist, dem Ganzen des Reichs und dem ewigen Herrn der Welt die Ehre gibt.

Dies geschieht:

«Da nahm mich Gott mit seiner starken Hand
Und setzte mich auf jene Thronesstufen,
Die aufgerichtet stehn ob einer Welt!
Und gleich dem Waller, der den Berg erklommen
Und nun hinabsieht in die weite Gegend
Und auf die Mauern, die ihn sonst gedrückt;
So fiel's wie Schuppen ab von meinen Augen,
Und all mein Ehrgeiz war mit eins geheilt.
Die Welt ist da, damit wir alle leben,
Und gross ist nur der ein' allein'ge Gott!»

Alle Gefahr der Grösse ist gebannt, wenn Rudolf sich als Menschen von sich als Kaiser unterscheidet. Der Mensch ist nicht anders als «Hinz und Kunz». Er sitzt im ledernen Unterkleid an einem Tisch im Zelt und klopft die Beulen seines Helmes aus. Vom Kaiser aber strahlt ein unbegreifliches, überirdisches Licht, um so reiner, als es durch den Menschen, der einfach und demütig bleibt und selber nichts sein will, nur hindurchstrahlt, ungebrochen und ungetrübt, wie die Sonne scheint durch zerbrechliches Glas.

«Was sterblich war, ich hab' es ausgezogen
Und bin der Kaiser nur, der niemals stirbt.
Als mich die Stimme der Erhöhung traf,
Als mir, dem nie von solchem Glück geträumt,
Der Herr der Welten auf mein niedrig Haupt
Mit eins gesetzt die Krone seines Reichs,
Als mir das Salböl von der Stirne troff,
Da ward ich tief des Wunders mir bewusst
Und hab' gelernt, auf Wunder zu vertraun!
Kein Fürst des Reichs, der mächt'ger nicht als ich;
Und jetzt gehorchen mir des Reiches Fürsten!
Die Friedenstörer wichen meiner Stimme;
Ich konnt' es nicht, doch Gott erschreckte sie!»

Wir haben keinen andern Namen für dieses Wunder als: das Heilige. Immer wieder versuchen die Österreicher, das Heilige auszusprechen, Stifter in seinen Landschaften, die geheimnisvoll-schön und scheubar sind, Bruckner im Goldglanz seines Orchesters, aus dessen Tiefe der metallische Klang der Bläserchoräle dröhnt. Und immer wieder verdichtet sich die Fülle des Heiligen im Herrscher, bei Stifter in der feierlichen Tagung der böhmischen Grossen im *Witiko,* bei Bruckner, dessen achte Symphonie dem Kaiser, dessen neunte dem lieben Gott gewidmet ist. Vom Kaiser aus verteilt sich das Charisma über das römisch-deutsche Reich. Die Gnade, die er selber bei der Krönung empfangen, spendet er wieder aus, indem er die Fürsten belehnt, indem sein Name, auf lateinisch, in der unerschütterlichen, allem Belieben entzogenen Kirchensprache, vom Herold ausgerufen wird. Jeder, das ist der Sinn, soll eine höhere Macht über sich erkennen und so dem Wahn, es komme einzig auf ihn selber an, entgehen. Reines Leben ist nur möglich in einer solchen Hierarchie, die stufenweise vom Kaiser bis hinab zum letzten Bauern führt. Jeder, der sich ihr entzieht, muss unverzüglich wieder eingefügt werden, so auch Zawisch, der Verräter, an den die Weisung ergeht:

«Folgt Eurer Königin, die Euch statt eines Königs.»

Der Kaiser selber aber hat vor Gott die Demut zu bewahren. Er darf sich nicht auf die Gnade verlassen. Sie ist ein Geschenk, das Gott ihm zu jeder Stunde wieder entziehen kann. Rudolf bleibt sich dessen bewusst. Drum, wie ein Gegner im Kampf ihm höhnisch zuruft: «Bald heisst es, der Kaiser w a r!» entgegnet er nüchtern: «Das frägt sich noch», und beginnt das Gefecht, das für ihn wie für jeden andern Krieger ein Wagnis ist.

Auf diese Weise gibt der Kaiser der Welt ein Beispiel unschuldigen Handelns. Jede seiner Taten ist rein, weil sie im Namen des Ganzen und des Herrn des Ganzen, Gottes, geschieht. Ihr Ergebnis ist nicht ein Wachstum des Täters, sondern ein Wachstum des Werks, das keinem Einzelnen, das der Kraft, die durch den Kaiser wirkt, gehört. Wenn es

Rudolf gelingt, das Werk zu vollenden, dann liegt die Welt geheiligt da, und keine Selbstsucht schmälert die Ehre, die jeglicher Kreatur gebührt. Ein Vorbild dieser Welt ist Hornecks begeisterte Schilderung Österreichs, die den Rahmen des Dramas beinah sprengt und dem Publikum des Burgtheaters ähnlich schmeichelt wie einst Euripides den Athenern geschmeichelt hat. Kaiser Rudolf vollendet das Werk. Den Höhepunkt der Tragödie bildet seine Begegnung mit Ottokar, in der zum ersten Mal der stolze König gebeugt und zur Anerkennung des Gültigen gezwungen wird. Was Ottokar auf die Knie zwingt, sind weniger die kriegerischen Erfolge Rudolfs, als der Wille Gottes, der aus ihnen spricht, der Atem des Heiligen, der von dem einfachen Manne zu dem andern hinüberweht und sein Geschmeide und seinen heroischen Mut überflutet, als wären sie nichts. Zwar, Ottokar richtet sich wieder auf, und erst die Nähe des Todes, der Grenze, die allem irdischen Tun gesetzt ist, befestigt in ihm die Erkenntnis des Wahren. Dann aber spricht er Worte, die zeugen, dass nicht nur Rudolfs Schwert sein Schwert besiegt, dass auch der Geist des Kaisers seinen Geist überwältigt hat:

«Ich hab' nicht gut in deiner Welt gehaust,
Du grosser Gott! Wie Sturm und Ungewitter
Bin ich gezogen über deine Fluren;
Du aber bist's allein, der stürmen kann,
Denn du allein kannst heilen, grosser Gott.
Und hab' ich auch das Schlimme nicht gewollt,
Wer war ich, Wurm? dass ich mich unterwand,
Den Herrn der Welten frevelnd nachzuspielen.
Durchs Böse suchend einen Weg zum Guten!
Den Menschen, den du hingesetzt zur Lust,
Ein Zweck, ein Selbst, im Weltall eine Welt —
Gebaut hast du ihn als ein Wunderwerk,
Mit hoher Stirn und aufgerichtem Nacken,
Gekleidet in der Schönheit Feierkleid
Und wunderbar mit Wundern ihn umringt,
Er hört und sieht und fühlt und freut sich.
Die Speise nimmt er auf in seinen Leib;

Da treten wirkende Gewalten auf
Und weben fort und fort mit Fasern und Gefäss,
Und zimmern ihm sein Haus; kein Königsschloss
Mag sich vergleichen mit dem Menschenleib!
Ich aber hab' sie hin zu Tausenden geworfen
Um einer Torheit, eines Einfalls willen,
Wie man den Kehricht schüttet vor die Tür.
Und keiner war von den Gebliebnen allen,
Den seine Mutter nicht, als sie mit Schmerz geboren,
Mit Lust gedrückt an ihre Nährerbrust,
Der Vater nicht als seinen Stolz gesegnet
Und aufgezogen, jahrelang gehütet ...
Ich aber hab sie schockweis hingeschleudert
Und starrem Eisen einen Weg gebahnt
In ihren warmen Leib. — Hast du beschlossen
Zu gehen ins Gericht mit Ottokar,
So triff mich, aber schone meines Volks!»

Erst hier wird deutlich, wie es im Grunde mit Grillparzers Willenslähmung bestellt ist. Wer von Schillers Werk aus urteilt, wird nur Schwäche darin finden. Wenn dem Österreicher aber Schillers ungebrochenes Pathos verdächtig, ja fast naiv vorkam, sprach nicht nur jene Lebensangst aus ihm, die seinem menschlichen Wandel freilich eigen war, da sprach auch ein Gefühl, in dem Grillparzer allen früheren deutschen Dichtern überlegen ist: die Ehrfurcht. Als seine neue Botschaft an die Welt, die seit Napoleons Sturz nicht nur politisch, sondern in ihrer gesamten Haltung verwandelt ist, verkündet er die Ehrfurcht in jenen Worten Rudolfs, die schliesslich einen welthistorischen Hintergrund des tragischen Geschehens enthüllen:

«Der Jugendtraum der Erde ist geträumt,
Und mit den Riesen, mit den Drachen ist
Der Helden, der Gewalt'gen Zeit dahin.
Nicht Völker stürzen sich wie Berglawinen
Auf Völker mehr, die Gärung scheidet sich,
Und nach den Zeichen sollt' es fast mich dünken,
Wir stehn am Eingang einer neuen Zeit.»

Im Jugendtraum der Erde befangen sind am meisten noch die Gestalten aus der Umgebung Kunigundes, die Ungarn, der Kumanenführer, Zawisch, die junge Königin selbst. Dem König Ottokar haben Natur und Schicksal den gefährlichen Platz auf der Schwelle der Zeiten angewiesen. An Margaretas Seite scheint er aus seinem und der Menschheit Jugendalter zum Manne reifen zu sollen. Doch die Träume der Jugend sind ihm zu lieb. Da seine Schläfen schon ergrauen und auch die Welt, die ihn umgibt, sich bereits einer männlicheren Würde bewusst wird, spielt er noch immer den Drachentöter und schwelgt im Ruhm der selbstherrlichen Tat. So taugt er nicht zum höchsten Herrn. Rudolf gebietet der neuen Zeit. Die alte Zeit hat, ohne Rücksicht und ohne Ehrfurcht, das Neue gesucht. Die neue Zeit hält das Alte wert und baut behutsam auf dem Bestehenden eine gediegene Ordnung auf. Politisch bekennt sich Grillparzer so zum Grundsatz der Legitimität, der im Wiener Kongress massgebend war. Das mag uns heute gleichgültig sein. Nicht gleichgültig aber ist es uns, dass er als Mensch und Künstler sich, begabt mit seltener Kraft der Verehrung, zum Segen der Tradition bekennt und damit einer im Gefühl des Ungenügens mehr und mehr zu eitler Unrast versuchten Zeit den Weg zum Brunnen des Heils erschliesst.

GRADATION DE FLAUBERT

Par Walter Marti.

Dans *Madame Bovary,* dans *L'Education sentimentale,* la bêtise, l'ennui sont directement sensibles. Mais on ne discerne pas de révolte, chez Flaubert, contre cet ennui, contre cette bêtise. Les personnages y succombent.

Flaubert accepte le monde tel qu'il est. Il le «représente» tel qu'il le voit. Il ne le refuse pas. S'il n'a pas trouvé dans cette acceptation «la» libération, il y a du moins trouvé «une» libération. Car il a vécu, il a duré, il a écrit.

Une acceptation présuppose une révolte. Une révolte subjuguée, d'où résulte un équilibre nouveau. Ce sont les traces de révolte que doit livrer l'œuvre de Flaubert, s'il s'agit de saisir la qualité de son acceptation et de sa libération.

Malgré la bêtise, le manque de sens absolu, l'absurdité et le néant du monde des choses, Flaubert ne s'est pas suicidé. Il en a eu la tentation violente mais il n'a pas passé à l'acte. C'est donc qu'il a trouvé, malgré tout, la force, le moyen de vivre. Dans le néant et malgré le néant il s'est trouvé un motif de durée.

On peut représenter la vie de Flaubert dans une parabole, sur la trajectoire de laquelle s'échelonnent ses œuvres. Les œuvres parfaites *(Madame Bovary* et *L'éducation sentimentale)* prennent place au sommet de la courbe, en équilibre. Et l'équilibre même, interne, qui les caractérise, empêche d'en discerner clairement les composantes. On juge surtout de leur hauteur. Elles ne permettent pas de reconstruire la courbe tout entière. Il faut pour cela connaître le point de départ. C'est de là qu'il est possible de prévoir le point d'arrivée et de le contrôler.

La première œuvre achevée de Flaubert, *La Tentation de Saint Antoine,* marque ce point de départ. On y trouve l'élan juvénile, les ardeurs de recherche, les éperdûments de lyrisme et de style, les éclats de révolte qui caractérisent les départs. La dernière, *Bouvard et Pécuchet,* porte en elle au contraire l'ironie douce, la retenue, l'acceptation des chutes

prévues. Mais ces deux œuvres extrêmes sont semblables. Elles sont différenciées par un éloignement, une durée, l'inversement des forces agissantes; elles ont toutefois même plan et même matière.

Saint Antoine prie, il est soumis à sa fonction de saint, qui est de prier. Mais il s'ennuie. Alors arrivent les Tentations. Et lorsque toutes les tentations se sont révélées inutiles, Saint Antoine se remet en prière.

Bouvard et Pécuchet, eux, copient. Ils sont nés pour copier. Ils ne sont pas malheureux, mais ils s'ennuient. Viennent alors les tentations. Ils aimeraient savoir, ils aimeraient comprendre, ils veulent «faire quelque chose». Ils sont poussés par le désir de changer. Et lorsqu'à la fin tout leur a craqué dans la main, ils se remettent à copier, comme autrefois.

*

L'ennui livre Emma Bovary aux tentations, aux illusions et à la chute. L'ennui domine *L'Education sentimentale*. Cet ennui de Flaubert est interne, inhérent à l'existence, à la répétition journalière de ses manifestations.

Antoine parle: «... Le ciel pâlit, le gypaëte tournoie, les palmiers frissonnent, la lune va se lever, et demain? le soleil reviendra! puis il se couchera, et toujours ainsi! toujours! ... moi, je me réveillerai, je prierai ... Je me réveillerai ... et toujours ainsi, toujours!

O mon Dieu! les fleuves s'ennuient-ils à laisser couler leurs ondes! la mer se fatigue-t-elle de battre ses rivages, et les arbres, quand ils se tordent dans les grands vents, n'ont-ils pas des envies de partir avec les oiseaux qui rasent leurs sommets?» [1]

Antoine parle, mais on sent la question ardente de Flaubert lui-même: cet ennui doit-il donc être? l'univers entier est-il ainsi condamné?

Dans *Bouvard et Pécuchet*, le ton est tout autre. L'auteur raconte: «La monotonie du bureau leur devenait odieuse. Continuellement le grattoir et la sandaraque, le même en-

[1] *La première Tentation de Saint Antoine*, Bibliothèque-Charpentier, Paris 1908, p. 2.

crier, les mêmes plumes et les mêmes compagnons!»[1] Flaubert dit simplement ce qui est, encrier, plumes et compagnons sur le même plan; l'ennui est égalisateur. Les deux amis y reviendront, au grattoir et à la sandaraque. Ils seront heureux d'y revenir. Flaubert le sait, et il ne participe pas à leur révolte.

«Autrefois, ils se trouvaient presque heureux; mais leur métier les humiliait depuis qu'ils s'estimaient davantage, ils se renforçaient dans ce dégoût, s'exaltaient mutuellement, se gâtaient.»[2] A peine éveillés, devenus conscients d'eux-mêmes l'un par l'autre, maintenant insatisfaits de ce qu'ils sont, les tentations se dressent devant eux: un oncle meurt, la fortune! Bouvard s'évanouit..

De même pour Antoine; l'ennui l'amène à penser. «Il y a des gens qui prient pour le seul plaisir de prier, qui s'humilient pour s'humilier, mais moi? est-ce par besoin ou par devoir?»[3] Le voilà livré aux tentations. Il résistera. Il se remettra à prier. Mais il n'est pas dit qu'il ne s'ennuiera plus. Le Diable, à la fin de la *Tentation*, dit: «Je reviendrai».

L'ennui de Flaubert est le collier du chien dans la Fable, qu'il faut avoir accepté pour ne plus y penser. Et le chien porte un collier parce qu'il est chien, voilà tout.

*

Tentation, tout ce qui naît d'un désir de changer. Car il n'y a pas de véritable changement. Chaque tentation est un nouveau cercle, qui exclut les autres et renferme son propre ennui. La logique, les doctrines, les passions et même les vertus se condamnent entre elles. Rien ne tient contre autre chose. Les tentations se réduisent à elles-mêmes comme tout existant. *Antoine:* «Il n'y a plus rien!... est-ce le vide?» *Le Diable:* «Non, car rien n'est pas.» *Antoine:* «Irai-je incessamment? où est donc le but?» *Le Diable:* «En soi!»[4]

[1] *Bouvard et Pécuchet,* Bibliothèque-Charpentier, Paris 1910, p. 13.
[2] *B. et P.,* p. 13
[3] *Tent.* p. 3
[4] *Tent.* p. 168—169

«Quelques étoiles glissèrent tout à coup, décrivant sur le ciel comme la parabole d'une monstrueuse fusée.

— Tiens, dit Bouvard, voilà des mondes qui disparaissent.

Pécuchet reprit:

— Si le nôtre, à son tour, faisait la cabriole, les citoyens des étoiles ne seraient pas plus émus que nous ne sommes maintenant. De pareilles idées vous renfoncent l'orgueil.

— Quel est le but de tout cela?

— Peut-être qu'il n'y a pas de but.

— Cependant . . .

Et Pécuchet répéta deux ou trois fois cependant sans trouver rien de plus à dire.» [1]

A chaque comparaison, la même constatation apparaît évidente: Flaubert questionne l'univers avec Antoine, mais il est en dehors de toute question lorsqu'il raconte *Bouvard et Pécuchet*.

Tout est tentation, car on peut affirmer ce qu'on veut. Les religions, les philosophies, les sciences se contredisent, chaque auteur réfute les autres. Chacun n'a raison que tant qu'on ne considère que lui. «Qu'est-ce donc que l'hygiène? — Vérité en deçà des Pyrénées, erreur au delà, affirme M. Lévy, et Becquerel ajoute qu'elle n'est pas une science» [2].

Au point culminant de la *Tentation*, Antoine est gagné par le vertige de la science. Mais le Diable, après avoir satisfait sa curiosité, lui montre la vanité du savoir.

Antoine: «. . . Pendant le sommeil de la vie, l'homme, comme un dieu engourdi, sent confusément qu'il rêve. Mais si jamais ne venait le réveil? si tout cela n'était qu'une dérision? qu'il n'y eût que néant?» [3]

Antoine retombe sur terre, et pleure.

Antoine n'est pas entièrement abandonné à la Tentation. Il résiste, il ne s'y perd pas. La Foi, l'Espérance, la Charité, les Vertus qui lui prêtent assistance, sont les vertus de ce qu'il est: Saint Antoine. Face à la Tentation, Antoine reste passif, sa résistance est celle de l'inertie, qui le garde et le

[1] *B. et P.*, p. 98—99
[2] *B. et P.*, p. 95
[3] *Tent.* p. 172

ramène à sa qualité de «saint». Il a aussi toujours, intimement, le sentiment que ses visions peuvent être conjurées.[1]

Bouvard et Pécuchet, de même, échappent aux tentations par ce qu'ils sont. Ils sont sauvés par leur stupide et robuste bon sens, qui, s'il leur laisse tout admettre pour un temps, leur fait aussi tout rejeter. Chacune de leurs tentations refuse tout compromis, ils les rejettent toutes pour rester fidèles à eux-mêmes. Ils désirent ce qui est autre, ce qui n'est pas eux, et le repoussent parce qu'il n'est pas eux.[2]

*

Aucune révolte n'est tenable sans une foi plus ou moins consciente, qui, elle, tient. Il n'y a pas de révolte pour rien, à moins que l'on ne croie à l'inutile. Celle qui dure, qui est viable, implique une position de repli d'où naît son élan.

Ainsi, chez Saint Antoine on distingue deux aspects de révolte. Le premier contre la Tentation, le second contre sa foi, contre ce qu'il est, lorsqu'il est entraîné par la Tentation. Antoine passe de l'un à l'autre, selon que la Tentation le mène ou qu'il y résiste. La première révolte est contenue, presque passive. Antoine se borne la plupart du temps à crier: Non! non! à ne pas vouloir voir, à ne pas vouloir entendre. Mais lorsqu'il cède à la Tentation, la voix de Flaubert, du jeune Flaubert, se mêle à la sienne. — Les bêtes monstrueuses apparaissent. Il arrive tout à coup des rafales hurlantes pleines d'anatomies merveilleuses. — *Antoine:* «Le sang de mes veines bat si fort qu'il va les rompre.

Mon âme déborde par dessus moi! Je voudrais m'élancer, m'enfuir au dehors. Moi aussi je suis animal, la vie me grouille au ventre. J'ai envie de voler dans les airs, de nager dans les eaux, de courir dans les bois . . . J'ai besoin d'aboyer, de beugler, de hurler! Je voudrais vivre dans un antre, souffler de la fumée, porter une trompe, tordre mon corps, — et me diviser partout, être en tout . . . pénétrer chaque atome, circuler dans la matière, être matière moi-même pour savoir ce qu'elle pense»[3]

---

[1] Cf. *Tent.* p. 142, par exemple.
[2] Emma Bovary, elle, cède aux tentations et en meurt.
[3] *Tent.* p. 161—162, «Oh! que n'ai-je des ailes!» dit le cochon.

J'ai comme un besoin de vomir la vie, — et cependant, je halète d'un appétit désordonné.» [1]

Dans *Bouvard et Pécuchet*, la révolte de Flaubert n'est plus sensible, il en a reconnu la vanité. «J'ai envie de me faire saltimbanque sur les places publiques, disait l'un. Autant être chiffonnier! s'écriait l'autre. Quelle situation abominable! Et nul moyen d'en sortir! Pas même d'espérance!» [2]

Après chaque nouvel échec, Bouvard et Pécuchet tentent quelque chose de nouveau. Et la narration reprend avec une nouvelle ardeur. Mais tandis qu'ils se réjouissent du nouveau départ — ils croient chaque fois tenir cette fois le bon bout — Flaubert laisse transparaître l'entrain de celui pour qui chaque étape est un pas achevé vers un but connu. L'étape est en arrière, elle est passée, une autre commence. Et celle qui commence sera aussi dépassée, et ainsi de suite jusqu'à la dernière, qui fermera la courbe du voyage inutile.

«Ils se demandèrent quelle était la cause de tant d'infortune . . . Ils n'y comprenaient rien . . . Pécuchet termina par ces mots: C'est que, peut-être, nous ne savons pas la chimie.

Pour savoir la chimie ils se procurèrent le cours de Regnault et apprirent d'abord 'que les corps simples sont peut-être composés'.» [3]

Pas de révolte! Le monde est absurde. On ne sait rien, parce qu'on ne peut être sûr de rien, parce que tout est relatif. Tout est néant pas rapport à autre chose.

*

Néant de la vie, de ce qu'on croit, de la science.

Le Diable: «Quand tu écoutais tantôt la musique des sphères, ce n'étaient pas les sphères qui tournaient, mais en toi que se passait cette harmonie. Quand tu t'épouvantais de l'abîme, c'était toi seul qui faisais l'abîme . . . Peux-tu voir avec d'autres yeux que tes yeux? — et s'ils te trompent, si ton âme pose tout et que cette âme soit mensonge, que deviendra la certitude de ce qui est posé? Que seras-tu? Ah!

[1] Tent. p. 179
[2] *B. et P.* p. 14
[3] *B. et P.* p. 73

Ah! Tu ne conçois pas que le Néant puisse être? Mais si c'était l'absurde au contraire qui fût le vrai?» [1]

Antoine pleure. Il ne comprend rien à tout cela. Il ne sait plus ce qu'il veut. Il ne sait plus ce qu'il pense. Il n'a «même plus la force de désirer vouloir». [2] Le néant de la vie qui l'entoure lui fait désirer la mort. «Quelle tristesse! Oh! comme la nuit est froide! Je sens peser sur mon âme des linceuls mouillés! J'ai la mort dans le ventre! ... Oh! comme je souffre! je me déteste! Si je pouvais, je m'étoufferais!»

Le cochon: «Je m'assomme moi-même! J'aimerais mieux me voir réduit en jambons!» [3]

Pour Bouvard et Pécuchet même révélation. «Alors une faculté pitoyable se développa dans leur esprit, celle de voir la bêtise et de ne plus la tolérer.» [4] Au cours d'une promenade, ils découvrent la charogne d'un chien. «L'idée de la mort les avait saisis. Ils en causèrent en revenant.» [5]

Antoine a la mort dans le ventre — Bouvard et Pécuchet sont saisis par l' «idée» de la mort. A l'époque de la *Tentation,* Flaubert est lui-même entraîné. Il souffre avec Antoine. Vers la fin de sa vie, ses personnages jouent avec les idées, car il s'est convaincu de l'absurdité de toute «idée».

La tentation de la mort appelle la tentation de la vie. Antoine sait que les tentations de la vie sont les tentations du néant. Cela n'empêche qu'il ne peut renier l'instinct de vie qui grouille en lui et qui se manifeste dans son corps.

La mort: «Viens, je suis la consolatrice, moi!»

La luxure: «Pourquoi mourir, Antoine?»

La mort: «Oui, meurs! Le monde est laid!»

La luxure: «Le monde est beau!» [6]

Antoine: «Ah! mon cœur se fond à l'imagination des félicités.»

La mort: «Goûte-les! et tu verras au fond de la coupe vide l'éternelle grimace de ma tête de mort.»

[1] *Tent.* p. 171 — 172
[2] *Tent.* p. 173
[3] *Tent.* p. 174
[4] *B. et P.* p. 295
[5] *B. et P.* p. 297
[6] *Tent.* p. 175 — 176

La luxure: «Qu'importe! Je fais pousser de fleurs sur les tombeaux.» [1]

Antoine: «Laquelle suivre? . . . J'ai comme un besoin de vomir la vie, — et cependant je halète d'un appétit désordonné! [2] . . . Vous me semblez horribles toutes les deux!» [3]

La mort: «Arrive donc! Tu me connais! Je te remplis! Néant au dehors de toi! Néant au fond de toi . . .[4] Viens donc! Je suis le repos, la paix, le Néant, l'Absolu!» [5]

La luxure: «Viens, viens! Je suis la vérité, la joie, l'éternel mouvement, la Vie même!»

Antoine: «Mais si vous mentiez toutes les deux? s'il y avait, ô Mort, une autre vie, des douleurs derrière toi? Et si j'allais, ô Luxure, trouver dans ta joie un autre Néant plus sombre, un désespoir encore plus large?» [6]

Néant la vie, néant la mort, que faire?

«*Bouvard:* Le néant qui est devant nous n'a rien de plus affreux que le néant qui se trouve derrière.» [7]

Antoine ne se suicide pas parce qu'il est saint. Il se repose sur sa foi, aveuglément. Bouvard et Pécuchet, eux, n'ont jamais éprouvé vraiment le besoin de mourir. Ils y renoncent parce qu'ils s'aperçoivent qu'ils n'ont pas fait leur testament, et que, par la lucarne, montent à eux les chants de la messe de minuit. Ils sont émus, par la foi des autres. Et aussi, le Néant de la mort ne serait pas moins affreux non plus que celui de la vie.

*

Une note de Flaubert [8] définit la gradation du caractère de Saint Antoine. «L'état de perfection, la véritable orthodoxie, le premier degré de la Sainteté, c'est d'arriver à ne

[1] *Tent.* p. 177
[2] *Tent.* p. 178
[3] *Tent.* p. 179
[4] *Tent.* p. 180
[5] *Tent.* p. 182
[6] *Tent.* p. 184—185
[7] *B. et P.* p. 297
[8] Cette note n'est qu'une citation empruntée par Flaubert à un roman de Georges Sand: *Mademoiselle de la Quintinie* qui parut en 1863. Cf. Préface de Louis Bertrand à la *Première Tentation de Saint Antoine*, p. XXX.

plus être capable ni de pécher, ni de mériter. On devient une chose, la chose de Dieu. Il nous éprouve . . . Il peut aller jusqu'à vous ôter la foi comme une trop grande compensation et une trop grande jouissance. On se résigne, on se passe de foi, *on devient stupide tant que dure l'épreuve*. Mais pour subir sans péril cette épreuve décisive, il faut avoir si bien détruit en soi le goût et la faculté de pécher que Satan ne puisse plus rien contre vous. C'est la victoire de Saint Antoine. C'est un nouveau degré de sainteté.»

Tel est le premier sens de l'acceptation de Flaubert: détruire en soi le goût et la faculté de pécher. Aspirer à changer d'état n'aboutirait qu'à tomber du manque d'espoir dans le désespoir. On ne change pas volontairement de néant, ce qui pourtant serait la seule liberté. [1]

Flaubert assume le monde car tout effort pour le rejeter serait vain; on ne change ni le monde ni de monde. Il accepte le néant de la vie en raison du néant de la mort et son acceptation lui permet non pas de Vivre, puisqu'il n'est pas fait pour la Vie et qu'il en reconnaît le néant, mais de ne plus «vouloir changer», c'est à dire de durer.

Si l'acceptation n'avait pas apporté à Flaubert une certaine libération, il en serait resté là. Il se serait borné à ne pas se laisser mourir. Il aurait vécu d'une vie morne, dans l'ennui, en attendant simplement la fin, sans espoir ni désespoir.

Mais il restait à Flaubert le besoin d'écrire. Et c'est de la tension entre le besoin lyrique de créer et l'acceptation de l'absurde que naît chez lui la forme littéraire. Tandis qu'Antoine atteint un nouveau degré de sainteté, Flaubert atteint un nouveau degré de soumission à son œuvre. Tel est le cadre restreint de sa libération.

Au lieu de se révolter contre un monde enchaîné, il assume ses chaînes. Il fait plus: Pour mieux détruire en lui les facultés de révolte, il se donne à lui-même sa propre chaîne, celle qu'il est capable de porter. Il n'écrira pas selon le génie ly-

[1] *Tentation*, p. 183: «La mort: Mais tu es plus fort que Dieu, toi! car il lui est impossible de te contraindre à vivre, — et la puissance qui gouverne les mondes va fléchir devant cette décision de ta liberté.»

rique qui souffle en lui, il ne se laissera pas aller à une facilité qu'il possède et qu'il condamne. Il se donnera une tâche qui l'enchaîne et sous laquelle aux heures de fatigue il gémira, mais qui aussi le fera vivre: celle de créer dans la perfection. La nécessité de cette tâche ne sera plus mise en question et le libère.

*

Autre chose n'est jamais mis en question: l'amitié. L'absurdité même du sentiment empêche de contester sa présence. Ce thème du double qu'on trouve dans la vie de Flaubert comme dans son œuvre, lui donne, comme à ses personnages, une plus grande surface et une plus grande capacité d'inertie.

Ainsi l'amitié de Bouilhet et de Flaubert, celle qui lie Antoine au Cochon, Pécuchet à Bouvard. «Ils s'étaient tout de suite accrochés par des fibres secrètes. D'ailleurs, comment expliquer les sympathies? Pourquoi telle particularité, telle imperfection, indifférente ou odieuse dans celui-ci, enchante-t-elle dans celui-là?» [1]

*

Réduite à sa manifestation la plus simple, la vie exprime une durée. Se demander si la vie a un sens revient à mettre en question sa propre existence. Ce problème se résout soit dans la mort soit dans le seul fait de vivre. A partir de là, une seule question régit les suivantes: quel est le sens de la vie?

Cette question, les animaux ne la posent apparemment pas, il leur suffit d'exister. L'homme la pose, mais la réponse est indifférente: il suffit qu'elle lui assure une existence.

Si la vie se justifie par une volonté extérieure à l'homme, la solution paraît simple et ne dépend que de la foi. Mais toute tentative rationnelle de fonder le monde sur lui-même aboutit dans l'absurde et dans sa négation. Pour échapper à la fatalité de cette conclusion, chacun est, pour finir, contraint de trahir sa logique et de reprendre pied dans l'existence, à moins de consentir à ne plus être.

[1] *B. et P.* p. 10

Affirmer que le sens de la vie est en soi, qu'il se réduit à lui-même et, en fin de compte, à une seule durée, est la réponse que donne le corps sans l'intervention de l'esprit, la réponse animale. Alors, la pensée n'est plus directrice, elle accepte le rôle de fonction.

Consciemment ou inconsciemment, Flaubert en est arrivé là. La raison et la logique, prenant le réel pour point de départ, l'ont mené à la connaissance de l'absurde et du néant qui limite le réel. Il ne pouvait aller plus loin sans conclure au non-sens de la vie et se perdre dans le néant. Or Flaubert accepte tout. L'absurde et le néant deviennent pour lui des choses qui sont, qui font partie du réel comme la bêtise et l'ennui. Et il obtient ainsi d'en être libéré. Il lui est possible ainsi de se satisfaire de sa seule durée [1] et de se soumettre entièrement à sa fonction, écrire, qui lui est inhérente comme à d'autres enseigner, bâtir ou copier. Son esprit, libéré de l'effort de le faire vivre, se donne entièrement à la tâche qu'il s'est fixée: le livre qu'il écrit. Et son œuvre, manifestation de sa vie propre, prenant un sens exclusivement humain, acquiert aussi la valeur d'une création dont il est le dieu en même temps que l'esclave.

[1] le chemin réel parcouru entre les deux extrémités zéro de la parabole.

AUS DEM MOTIVKREIS VON HÖLDERLINS «ANMERKUNGEN»

Von Arthur Häny.

Im Jahr 1804 veröffentlichte Hölderlin einen Band Übersetzungen aus Sophokles; er enthielt die berühmten Tragödien *Oedipus* und *Antigone*. Damals waren die eigenen grossen Gedichte, die Elegien und Hymnen, bereits geschaffen. Das Tagewerk des Dichters schien vollendet; über den Menschen brach unheilbar die Nacht des Wahnsinns herein.

So verwundern wir uns nicht, wenn uns die Sprache eines Erschöpften entgegentönt. Das abgründige Helldunkel, das aus den Hymnen leuchtet, verfinstert sich zu ungestalter Dämmerung. Die eigenen Gesichte haben den Sehergeist beinahe aufgezehrt; er verwendet jetzt die letzte Kraft darauf, ein geliebtes fremdes Dichterwort, ein längst bestehendes, in deuscher Sprache nachzuformen. Wohl eine der befremdlichsten Übersetzungen, die je geschrieben worden sind! Wort für Wort scheint sie der Vorlage zu folgen — und zeugt zugleich vom souveränsten und dunkelsten Eigenwillen. Dennoch erweisen sich diese späten Bemühungen als unschätzbar. Hölderlin gibt den Dramen Anmerkungen bei, und diese können kaum hoch genug gewürdigt werden. Sie behandeln zunächst Einzelstellen des sophokleischen Textes und steigen sogleich jäh in erstaunliche Tiefen hinab. Bei einzelnen Schwächen und Wirrungen stellen die *Anmerkungen*, in ihrer Gesamtheit betrachtet, eine gewaltige Leistung dar. Sie erhellen nichts geringeres als die menschliche Existenz im Wandel der Zeit, insofern sie unter den Begriff des Tragischen fällt, erhellen die Unterschiede griechischer und deutscher Kunst.

Es kann hier nicht der tiefste Grund freigelegt werden, aus welchem das Denken dieser unvergleichlichen Kommentare gewachsen ist. Wir begnügen uns damit, einige Gedankengänge zu verfolgen, die uns im Zentrum zu stehen scheinen. Wir versuchen zudem, anhand des Einzelnen eine Anschauung des Ganzen zu vermitteln. Wenn irgendwo ein solches Vorgehen angezeigt ist, dann hier bei einem Dichter,

der immer im vereinzelten Teil das einige Ganze ahnend mitempfunden hat.

Unsere Studie stützt sich auf die *Anmerkungen zur Antigone*. Die griechische Tragödie bedeutet neben Homer wohl die höchste, originellste Dichtung der Antike; wir finden da den Menschen mit freiem Blick umfassend gezeichnet, so dass jede moderne Interpretation ins Einseitige zu entgleiten droht. — Für Hölderlin war aber Griechenland der heilige Ort, wo einmal im Lauf der Geschichte reines Leben blühte, und sonst nie wieder! Ein existentiales Interesse band ihn an die Tragiker.

Weil aber jede Deutung auf den Geist des Deutenden schliessen lässt, müssen uns diese Reflexionen doppelt teuer sein. Indem der Dichter Sophokles auslegte, beschrieb er das eigene Schicksal.

Was ist mit Antigone? Erinnern wir uns ihrer heroischen Gestalt! Ihre Brüder Eteokles und Polyneikes ringen um die Königsherrschaft in Theben. Dieser muss fliehen; mit einem Zug bewaffneter Fremdlinge kehrt er zurück und schickt sich an, die Stadt zu stürmen. Der Plan missglückt; die Brüder fällen sich gegenseitig im Kampf. Polyneikes' Leichnam liegt noch draussen vor der Stadt; ihn, den Hochverräter, lässt man Hunden und Vögeln zum Frass ausgesetzt. So will es Kreons, des gegenwärtigen Tyrannen, strenges Gebot. Antigone empört sich dagegen: Schwesterliebe, lebendiges Herz und höherer Sinn heissen sie das Gesetz brechen. Auf verbotener Tat ertappen sie die Wächter, die verhindern sollten, dass die Leiche bestattet werde, und schleppen sie vor Kreon. Da bekennt sie kühn, den Bruder mit Totenweihen geehrt zu haben. Auf des Herrschers starrsinniges Geheiss wird sie aufs freie Feld hinausgeführt und in eine Art Verliess geworfen, wo sie sich erhängt. Doch weit entfernt zu unterliegen, trägt sie im Tod den völligen Sieg davon: Teiresias, der Seher, flucht Kreon ob des ausgesetzten Leichnams; Haimon, Antigones Verlobter und des Tyrannen Sohn, stürzt sich angesichts der toten Braut ins eigene Schwert. Kreons Gattin, von solcher Kunde getroffen, macht ihrem Leben auch ein Ende. Zuletzt steht der Mächtige gebrochen; über sich wie über die Stadt hat er die Herrschaft

eingebüsst. Auch der Chor, in Hölderlins Sinn die «Stimme des Volkes», richtet sich gegen ihn: er sinkt zusammen und nichts bleibt ihm, als seine Verblendung zu bejammern.

So weit die Tragödie. Für unsern Dichter bedeutet nun Kreon nicht einfach der Wüterich im Besitze der Staatsgewalt, der aus Hass gegen Polyneikes handelt; das Gemeine übersieht er beinahe an ihm; er legt seinem Charakter höhere Kräfte zugrunde, die Maximen veredelnd, die der Herrscher selber im Munde führt. Zu dem verhängnisvollen Befehl veranlasst ihn, so sagen die Anmerkungen, «die fromme Furcht vor dem Schicksal, hiemit das Ehren Gottes, als eines gesetzten.» (V. 257 Hellingrath 2. Aufl.)

Treibt er das Mädchen in den Tod, so geschieht es, um Scheu und Verehrung der anererbten Satzung zu wahren. Gott hat der Stadt vor alters Gesetz gegeben, er selbst hat sich darin festgelegt, und seither hat sich das Leben immer in den vorgezeichneten Geleisen zu bewegen. Damit ist ein autoritärer Staat geschaffen, dessen Verfassung keine Freiheit der Empfindung duldet. Der Bürger soll das Gesetz als unbedingtes achten, davor kein individuelles Wirken und Wort verlauten darf, damit das Leben nicht unbeständig werde und aus dem Wohlgeprüften ins Unerfahrene entgleite.

In so eng geregelter Welt, in solcher «Zeit der Könige» vollbringt Antigone das Unerhörte, indem sie «in Gottes Sinne wie g e g e n Gott (den Gott des Bestehenden, den bisher geglaubten Gott) sich verhält, und den Geist des Höchsten gesetzlos erkennt» (V. 256 7). Sie sprengt die Grenzen des Hergebrachten, indem sie in klarstem Bewusstsein den Bruder begräbt und in den Tod geht. So tut sie, weil sie nicht dem Tyrannen, wohl aber den himmlischen und unterirdischen Dämonen gefallen will, weil sie das Göttliche derart mächtig fühlt in ihrer Seele, dass es die Dämme der alten Welt überflutet. In Antigone offenbart sich Gott als gesetzlos, d. h. in ihr eröffnet der ewig lebendige Gott, der die Erstarrung im Bestehenden nicht liebt, eine neue Welt. Antigone handelt als erstes geschichtliches Organ eines neuen Geistes; in Stürmen der Zeit rüttelt sie an den Säulen des brüchig gewordenen Staatsgebäudes; der autoritäre Staat

bricht mit Kreon zusammen und sie, als Opfer des kommenden republikanischen Gemeinschaftsgeistes, begräbt sich unter den Trümmern. Die Tragödie der Antigone deutet demnach auf einen Wandel der Geschichte, auf eine neue Gestalt des Denkens und Fühlens an einem bestimmten Wendepunkt der Zeit.

«Die Vernunftsform, die hier tragisch sich bildet, ist politisch[1], und zwar republikanisch, weil zwischen Kreon und Antigone, Förmlichem und Gegenförmlichem, das Gleichgewicht zu gleich gehalten ist. Besonders zeigt sich dies am Ende, wo Kreon von seinen Knechten fast gemisshandelt wird.» (V, 260)

Hölderlin vertritt nun, wie schon gesagt, nicht einseitig den Standpunkt der Heldin, er weiss, dass sowohl die konservative (förmliche) wie die revolutionäre (gegenförmliche) Haltung zu den unverbrüchlichen Prinzipien der Menschheit gehört. So versucht auch der Chor der Tragödie zunächst die Antagonisten auszusöhnen, ein Gleichgewicht auszumitteln in der zitternden Schwebe des Dialoges. Kreons Starrsinn aber will von keinem Frieden wissen; er ruht nicht, bevor die Feindin zum Tode geführt wird.

Aber gerade diese Verblendung scheint verursacht von einer unsichtbaren und allgewaltigen Entelechie der Zeit; das Schicksal drängt nach einer vollkommeneren Gestalt des Staates, das Alte beschleunigt den eigenen Ruin, damit das Neue reinen Raum gewinne. Wohl versucht der Chor zunächst, den überparteilichen Blick zu üben: «Nämlich dieser enthält ... die höchste Unparteilichkeit der zwei entgegengesetzten Charaktere, aus welchen die verschiedenen Personen des Dramas handeln.» (V, 256) Aber auch der Chor muss schliesslich der unerbittlichen Notwendigkeit weichen, er bezieht Antigones Stellung, weil er empfindet, dass sie als Werkzeug des Göttlichen vollbrachte, was früher für unheilig galt: den Feind des Vaterlandes zu begraben.

Nach des Tyrannen Sturz wendet sich Theben zur Republik: diese Wendung drängt aus dämonischen, unerfahrenen

[1] Jede «Vernunftform» ist politisch, weil jeder Form menschlichen Denkens, jeder Geistes-Verfassung, eine staatliche Verfassung entspricht. Wesentlich ist das Republikanische.

Bereichen ins Licht des Tages. Wo überall ein Unendliches die Gestalt der Dinge umkehrt, ereignet sich «unendliche Umkehr». Es bleibt dann nicht bei der Umkehr der politischen Verfassung, sondern die Art, wie der Mensch den Beständen der objektiven Welt, der sogenannten Wirklichkeit begegnet, erleidet eine unabsehbare Erschütterung. Neue Welt zu leben heisst neu sehen, neu hören, neue Sprache führen, neue göttliche Liebe empfinden, wie nach Sommergewittern in frischer, leuchtender Landschaft gehen. Antigone ward zuerst vom gewittertragenden Gotte getroffen, als lebendige Fackel warf sie den Brand, das Feuer aus dem Geist in die Stadt, und erregte den Aufruhr: «Die Art des Hergangs in der Antigone ist die bei einem Aufruhr, wo es, sofern es vaterländische Sache ist, darauf ankommt, dass jedes, als von unendlicher Umkehr ergriffen, und erschüttert, in unendlicher Form sich fühlt, in der es erschüttert ist. Denn vaterländische Umkehr ist die Umkehr aller Vorstellungsarten und Formen. Eine gänzliche Umkehr in diesen ist aber, so wie überhaupt gänzliche Umkehr ohne allen Halt, dem Menschen, als anerkennendem Wesen unerlaubt. Und in vaterländischer Umkehr, wo die ganze Gestalt der Dinge sich ändert, und die Natur und Notwendigkeit, die immer bleibt, zu einer andern Gestalt sich neiget, sie gehe in Wildnis über oder in neue Gestalt, in einer solchen Veränderung ist alles bloss Notwendige parteiisch für die Veränderung, deswegen kann, in Möglichkeit solcher Veränderung, auch der Neutrale» (der Chor), «nicht nur, der gegen die vaterländische Form ergriffen ist, von einer Geistesgewalt der Zeit» (Antigone), «gezwungen werden, patriotisch, gegenwärtig zu sein, in unendlicher Form, der religiösen, politischen und moralischen seines Vaterlandes.» (V, 259)

Wir halten fest: nicht nur die Heldin, auch den Chor ereilt als mittelbares Objekt die «vaterländische Umkehr»: das Organ des allgemeinen Denkens, des gesunden Menschenverstandes, der wohlgeprüften Lebenserfahrung. Das wirkt an ihm die «Geistesgewalt der Zeit», die erst nur die heroische Schwester ergriff; doch auch die thebanischen Alten könnten jetzt angesichts von Kreons Zusammenbruch am Ende der Tragödie sprechen, wie an anderer Stelle Hölder-

lins Empedokles spricht: «Dies ist die Zeit der Könige nicht mehr!» Es gilt jetzt, aufgeschlossen und ohne Vorurteil die Wende der Zeit mitzuerleben, mit offenem Blick in der Gegenwart zu stehen, nicht aber das Herz erinnernd ans Vergangene zu hängen. Wer mitgeht in die Wendung unendlicher Umkehr, der geht auch mit dem Vaterland, seine Haltung ist die wahrhaft patriotische. Und das Vaterland von seiner Seite bietet den Halt, bietet in geschlossenen Grenzen des geographischen, geschichtlichen und sittlichen Raumes jenen unveräusserlichen Bestand an Werten, an denen der Mensch sich immer noch halten kann, wenn schon die ganze Gestalt der Dinge sich ändert. Vor allen Lebewesen zeichnet den Menschen Erkenntnis aus; erkennen jedoch kann er nur, wenn in der Erscheinungen Flucht einiges Haltbare und Überzeitliche kenntlich bleibt. Dieses Bleibende ist vorerst das Vaterland; nach der Katastrophe des Tyrannen bleibt Theben immer Theben, und die Menschen freuen sich noch immer desselben Grundes, sei auch die Welt eine andere geworden.

Wir haben bisher die Wende der Zeit, wie sie unsere Tragödie nach Hölderlins Ansicht darstellt, vorzüglich von der politischen Seite betrachtet. Sie zeigt sich als ein durch und durch objektives Geschehen: zwar scheint Antigone aus eigenem Willen Gesetz zu brechen, bald aber erweist sich, dass sie in ihrer Menschengestalt reines Sprachrohr der Götter ist. Nicht siegt sie, weil sie als Charakter, als kraftbegabtes Individuum den Kreon überträfe, sondern weil ihr persönlicher Wille den überpersönlichen Gewalten anheimgefallen ist und sie in Stürmen der Zeit genau das Unerfahrene, Neue vertritt, welches an diesem einen und einzigen Wendepunkt, von Gott herkommend, einbricht in die Gestalt des Vaterlandes. Antigone siegt, weil das Kommende sie ergreift, die neue Welt, die auf die alte folgt: der Dichter sagt, «dass das Eine vorzüglich *darum* verlieret, *weil es anfängt*[1], das andere gewinnet, *weil es nachfolgt*.» (V, 257) Ja, er wagt sich noch weiter vor und fasst die ganze Tragödie als eine Art

[1] «Anfangen» bedeutet an dieser Stelle vorangehen: Kreons Welt geht der kommenden Welt Antigones voran und wird im Zeitenwandel von ihr abgelöst.

von chemischer Reaktion, wobei ein Element am andern sich entzündet, und in flammendem Durchgang das Höhere und Festere, die neue Welt zur Darstellung gelangt: «Ist ein solches Phänomen tragisch, so gehet es durch Reaktion, und das Unförmliche (Antigone) entzündet sich an Allzuförmlichem» (Kreon). (V, 259)

Am schönsten enthüllt sich der Wechsel der Welt als *religiöses* Geschehen im allertiefsten Sinne des Wortes, indem dann Mensch und Gott sich wunderbar begegnen von Angesicht zu Angesicht. Es wird gut sein, an dieser Stelle das Dichterwort mit aller verfügbaren Umsicht auszulegen und verwandte Abschnitte zur Erläuterung beizuziehen. Hölderlins Anmerkung bezieht sich zunächst auf jene Szene bei Sophokles, da Antigone, vor den Tyrannen geführt, frei gesteht, das Verbotene getan zu haben, und sich auf die ungeschriebenen, ewigen Satzungen beruft, des Zeus und der Dike Gesetz, die sie den Bruder bestatten geheissen (Soph. Ant. Vers 450 u. f.; Hölderlin V, 207). Die Anmerkung lautet wie folgt:

«Der kühnste Moment eines Taglaufs oder Kunstwerks ist, wo der Geist der Zeit und Natur, das Himmlische, was den Menschen ergreift, und der Gegenstand, für welchen er sich interessiert, am wildesten gegeneinander stehen, weil der sinnliche Gegenstand nur eine Hälfte weit reicht, *der Geist aber am mächtigsten erwacht, da wo die zweite Hälfte angehet*. In diesem Momente muss der Mensch sich *am meisten festhalten*, deswegen steht er auch da am offensten in seinem Charakter.

Das tragischmüssige Zeitmatte, dessen Objekt dem Herzen doch nicht eigentlich interessant ist, folgt dem reissenden Zeitgeist am unmässigsten, und dieser erscheint dann wild, nicht, dass er die Menschen schonte, wie ein Geist am Tage, sondern er ist schonungslos, als Geist der ewiglebenden ungeschriebenen Wildnis und der Totenwelt.» (V, 254)[1]

[1] Es gilt hier das Eine festzuhalten, dass nämlich die «Totenwelt» des späten Hölderlin keineswegs ein Reich der Schatten, einen Hades im geläufigen Sinne des Wortes, darstellt. Entgegen dem allgemeineren Sprachgebrauch ist der «Tod» als Grenze der empirischen Existenz für ihn nicht wesentlich. Jedermann, der in der «zaudernden Weile» der nächtlichen

Das innenwirkende Göttliche der Erde, das weiter oben bezeichnet war als «die Natur und Notwendigkeit, die immer bleibt . . . sie gehe in Wildnis über oder in neue Gestalt» — hier treffen wir diese unsichtbare und allgegenwärtige Macht, von der wir alle das Leben haben, unter anderem Namen an. Es ist «der Geist der Zeit und Natur, das Himmlische, was den Menschen ergreift.» Da gilt es vorerst zu fragen: was meint der Begriff der Natur? Nie hat Hölderlin Natur ohne Inbrunst und Begeisterung genannt. Natur ist Gottes Offenbarung vor unsern menschlichen Sinnen, was an Seiendem in die Erscheinung tritt, damit wir uns daran erfreuen. In Gebirgen und Wüsten, Strömen und Wäldern spricht sie zu uns, doch auch die Geschichte ist ihr Werk. Als prächtiger Strom des Lebens flutet Natur durch die Räume und Zeiten der Menschheit. Unendlich mannigfaltig, unerschöpflicher Kräfte voll nimmt sie uns mit auf ihren Wogen. Doch immer teilt sie nur, soviel wir zu tragen stark geworden sind. Die Geschöpfe steigen auf und versinken, die Schöpfung bleibt immer erhalten. Die Völker bleiben eine Zeit lang oben auf der Welle und wechseln ihre Gestalt, oder sie sinken auf einmal schlafend unter und gehen ins Ungestalte, zerrinnen wie Wolken und werden Schatten und Träume. Sie gehen in «Wildnis» über; der Begriff der Wildnis schliesst hier an das fabelhafte Unwirkliche an, welches aus dem Sonnenlicht in die «Totenwelt» abgesunken ist. Wildnis wuchert überall, wo klargestaltetes Leben für einmal seine Macht verloren hat. Als edles Epitheton rückt dem Geist der Zeit und Natur «das Himmlische» zur Seite: der Himmel wird dem offenen Blick schon darum als Göttliches kenntlich, weil es mit einer goldenen Überfülle vor unseren Augen steht, für die jede menschliche Erklärung fehlt. Das Himmlische bleibt nun nicht oben für sich allein: es *ergreift* den Menschen! Es lenkt sein Leben in unerwartete Bahnen.

Zwischenzeit und nicht im Anbruch des irdischen Gottesreiches lebt, steht leicht in befremdlichem Duft der Irre und des Todes befangen. Tot ist, wer dem reinen Leben abgestorben, der «Wildnis» verfallen ist. So werden etwa die Titanen als «Tote» bezeichnet, weil sie den Himmel des Höchsten stürmen wollen, weil sie sich selber und nicht dem Gotte leben.

Da Antigone vom gefallenen Bruder hört und vom unseligen Befehl des Herrschers Kreon, da ergreift sie das Himmlische und lässt sie in einem kühnen Augenblick zur Heroin werden. Gewaltig packt es sie an, sodass kein Fragen und Zaudern mehr ist. Alles hat sich mit diesem Eingriff von oben entschieden. Und auch für die dramatische Präzipitation der Tragödie, für das «Kunstwerk», gilt dieser Moment als der kühnste. Antigone verzichtet sehr bald (nach dem Disput mit ihrer Schwerster Ismene) darauf, von Menschen verstanden und geachtet zu werden in ihrer Berufung; brennend treibt sie der Geist, dessen «Gegenstand» und menschliche Fassung sie geworden ist, jetzt, da die zweite Hälfte ihres Lebens beginnt.

Wir lesen weiter, der Geist «interessiere sich» für den Gegenstand. Was hat dieses Interesse zu bedeuten? Stehen die allebendigen Götterkräfte nicht zu erhaben über uns, als dass sie persönlich Anteil zu nehmen vermöchten? Ihr Interesse ist, so zeigt sich bald, ein unpersönliches. Sie brauchen den Tragischergriffenen, um in dem menschlichen Medium zu einem neuen Bewusstsein ihrer selbst zu gelangen: zu einer frischen Fühlung und Sicht der Erde. Sie selber sind ewigen Lebens voll, doch wollen sie denken und wissen, wie gross das Wunder der Welt, dann müssen sie das einzige bewusste Geschöpf ergreifen, das sie erreichen können: den Menschen. Hier leuchtet uns jene Stelle aus dem *Rhein* in die Erinnerung, die eine deutliche Sprache führt:

> . . . bedürfen
> Die Himmlischen eines Dings,
> So sinds Heroen und Menschen
> Und Sterbliche sonst. Denn weil
> Die Seligsten nichts fühlen von selbst,
> Muss wohl, wenn solches zu sagen
> Erlaubt ist, in der Götter Namen
> Teilnehmend fühlen ein Andrer,
> Den brauchen sie; jedoch ihr Gericht
> Ist, dass sein eigenes Haus
> Zerbreche der und das Liebste
> Wie den Feind schelt und sich Vater und Kind
> Begrabe unter den Trümmern . . . (IV, 175/6)

Hölderlin führt weiter aus, der Geist und sein Gegenstand ständen im kühnsten Moment «am wildesten gegeneinander»; eine Feststellung, die uns verwirrt und früher oder später zwingt, den Gesichtskreis unserer Interpretation zu erweitern. Wie? Sollte in Wahrheit zwischen Antigone und dem Himmlischen ein Feindliches erscheinen, so dass die beiden gegeneinander ringen? So könnte sie nicht einfach der Götter williges Organ heissen, sondern setzte ihnen am Ende doch einen individuellen Eigenwillen entgegen? So behielte vielleicht «das Förmliche» recht, Kreons autoritäre Welt, und was wir als Heldentat gepriesen haben, enthüllte sich als gottloses Wagestück?

Gewiss nicht! Damit verfehlen wir des Dichters Meinung aufs allerschlimmste! Das «wilde Gegeneinanderstehen» bedeutet freilich einen Kampf, ja sogar einen Kampf um Leben und Tod. Doch so mit dem einbrechenden Gott aufs bitterste zu ringen, darin besteht gerade das Schickliche! Natur (die sich im Gotte neu offenbart) will mit demjenigen Menschen, den sie ergreift, nur ihr eigenes Ziel verfolgen, sie braucht ihn zu ihrem Zweck. Erscheint sie aber so unverhüllt und übermächtig vor dem Sterblichen, dann reisst sie ihn aus dem vertrauten Mittelpunkt seines Lebens heraus, mit «exzentrischer Rapidität». Der Eingriff des Geistes der Zeit und Natur ist ein unmenschlicher, nach allen Richtungen des Wortes. Was stellt der Tragischergriffene dem entgegen? Dem Unmenschlichen stellt er das Menschliche entgegen! Das Geheimnis nämlich beruht darin, dass in uns die Anlage eines Überkreatürlichen vorgebildet ist, und dieses gibt uns vor allen andern Kindern der Mutter Erde die sondernde Auszeichnung. Was aber «das Menschliche» im tiefern Ernst bedeutet, davon soll später gehandelt werden. Hier stehen wir im Raum der Tragödie, wo einer von Fluten des Ursprungs aus dem Bezirke menschlicher Gewöhnung hinweggeschwemmt wird, in unerfahrene Landschaft gelangt und wie geblendet von unerhörtem Licht das Gesicht verhüllt und stirbt.

Gibt es für uns in solchem Falle noch eine Wahl? Wohl kaum! Denn im Extrem des Tragischen, wo für die Erneuerung der Welt ein Kühner, ein Pionier des Geschlechtes,

geopfert wird, hier stehen sich die Gegensätze unversöhnlich gegenüber. Entweder entgeht Antigone ihrer heroischen Berufung: dann wird sie eheliches Glück geniessen, Haimon besitzen, Kinder gebären, wie tausend andere Mütter. Und nicht eheliches allein, sondern, was mehr ist, menschliches. Sie wird bauen und pflegen am Bestehenden und friedliches Genügen empfinden am wohlgeschlossenen Kreise ihres Wirkens. Dann sieht sie sich auf das gewöhnliche Mass gesetzt wie ihre Schwester Ismene; diese wollte sie ja mit allen Mitteln davon abhalten, Polyneikes zu bestatten. — Oder Antigone tut, wie sie tut: so wird sie in kommenden Geschlechtern Heldin heissen, jedoch ihr irdisches Glück hat sie verwirkt. Wer aber, wie Hölderlin, die Existenz im Medium des Tragischen sieht, der wird nicht an Willensfreiheit und freie Wahl in solchem Extreme glauben. Wohl spricht der Dichter:

Alles prüfe der Mensch, sagen die Himmlischen,
Dass er, kräftig genährt, danken für alles lern,
Und verstehe die Freiheit,
Aufzubrechen, wohin er will. (IV, 22)

Wer aber die Stimme der Himmlischen hört, wird Freiheit am schönsten darin finden, die Seele weit offen zu halten und den eigenen Willen zum Willen des Himmels wachsen zu lassen. Wer für alles danken gelernt, der wahrhaft Fromme, wird auch für tragisches Los zu danken wissen.

Aber zunächst besteht der wilde Kampf. Wir erinnern uns, wie alttestamentliche Propheten gegen ihre Berufung rangen; wie das Menschliche selbst in Christus bis zum Ende mächtig war, als er in Gethsemane furchtbar mit dem Notwendigen rang. Auch er in Hölderlins Sinn ein Opfer, ein Erstlingsopfer der kommenden Ernte!

Hier nimmt «Natur» unheimliche Züge an. Darum redet der Dichter einmal vom «menschenfeindlichen Naturgang», hat er doch solche Erfahrung am eigenen Leibe genug gewonnen. Darum steht die ganze Würde des Menschen der entsetzlichen Natur entgegen. Das gilt auch für Antigone, da sie auf ihrem Todesgange das verlorene Leben beklagt, als hätte sie jegliche heroische Fassung eingebüsst. Was merkt Hölderlin an zu dieser Szene des Sophokles?

Für den griechischen Tragiker bedeutet wohl der Klagegesang nichts anderes als ein erschütterndes Schauspiel, eine Episode des Dramas, welche ihre theatralische Wirkung nicht verfehlen wird. Ganz anders die «Anmerkungen». Ihnen zeugt Antigones Wort von einem «Superlative von menschlichem Geist und heroischer Virtuosität». Die Anklage des Schicksals als eines ungerechten, die jammervolle Rekapitulation ihrer Geschichte tönt in den Ohren des Deutschen — seltsam genug — wie höchste Souveränität einer Sprache, die in metaphysischen Runen raunt: «Der erhabene Spott, sofern heiliger Wahnsinn höchste menschliche Erscheinung, und hier mehr Seele als Sprache ist, übertrifft alle ihre übrigen Äusserungen.» (V, 255) Und weiter folgt der erstaunliche Abschnitt:

«Es ist ein grosser Behelf der geheimarbeitenden Seele, dass sie auf dem höchsten Bewusstsein dem Bewusstsein ausweicht, und ehe sie wirklich der gegenwärtige Gott ergreift, mit kühnem, oft sogar blasphemischen Worte diesem begegnet und so die heilige lebende Möglichkeit des Geistes erhält.» (V, 255)

Mit dem «gegenwärtigen Gott» bezeichnet der Kommentar dasselbe Himmlische, das in geschichtlicher Wende einbricht. Das «wilde Gegeneinanderstehen» erkennen wir wieder als «kühnes, oft sogar blasphemisches Wort», mit welchem die Heroin dem Gott begegnet. Wenn wir den Ausdruck «gegenwärtig» überall da, wo er vorkommt, auf seinen Inhalt prüfen, ergibt sich, dass er das Kommende bedeutet, wie es nun eben in die Gegenwart gedrungen ist. (vgl. z. B. IV, 108)

Antigone schmäht den Dämon — immer nach Hölderlin — damit sie noch als Mensch empfinden kann. Im Angesicht des Letzten, da sie drängend genug die Vision des Tragischen erschüttert, verleugnet sie, was ihr vor Augen steht. Nur so vermag sie noch Leben zu atmen, und reines Leben seine zugemessene Strecke entlang zu tragen, mit Geist zu tragen, ist eines jeden geheiligte Pflicht. Da der gegenwärtige Gott gleichsam durch alle Spalten und Ritzen als Elementargewalt ins sicher gewähnte Haus gelangt und nun von innen an Türen und Mauern rüttelt — da heisst es sich

festhalten bis zuletzt, die Möglichkeit zu denken, das Unerfahrene auf Erfahrenes zu beziehen, aus dem Alten besonnen das Neue zu deuten — diesen Charakter des Menschen, als eines erkennenden Wesens, so lang wie irgend möglich aufrechtzuhalten. Dem Geist der Zeit und Natur stemmt sich der Geist des Menschlichen entgegen. Darum geht Antigone nicht schweigend, sondern be-spricht, be-denkt, befeindet das Unerhörte. Dem Menschen allein ist gänzliche Umkehr unerlaubt, sagt eine Anmerkung; wenn sie aber unendlich ist und aus Notwendigkeit entspringt, so soll er die Möglichkeit zu begreifen offen halten, so weit es in seinen Kräften steht. So unsere Heldin:

> Welch Recht der Götter hab ich überschritten? —
> Warum doch schau ich noch zu Göttern auf
> In meiner Not? Wen ruf ich an als Helfer?
> Ich bin verfemt um heilger Handlung willen. —
> Wenn es den Göttern so gefällig ist,
> Werd ich im Leiden meine Schuld erkennen.
> (Staiger, Soph. S. 256; vgl. V, 228/9)

Wo bieten sich ihr Vergleiche, wo ist im Kreis der Erfahrung ähnliches Schicksal erlitten worden? Sie nennt Niobe, die Tochter Tantalus', die von Zeus versteinert wurde. Niobe hatte zwölf Kinder geboren aus üppiger Kraft der Natur heraus; vermessen verglich sie sich mit Leto, die nur Apollon und Artemis das Leben geschenkt hatte. Diese töten ihr zur Strafe sämtliche Kinder und sie selbst erstarrt zu Stein aus Schmerz. — Für die sophokleische Antigone besteht die Analogie mit Niobe ganz einfach im furchtbaren Leiden und im Tod von Götterhand. Hölderlins Antigone aber, die abendländische, deutsche, ist mit einer andern, gewaltsamgewaltigen Erklärung zur Hand. Die Tochter Tantalus' stellt ihr «unschuldige Natur» dar: wie in den Tropen eine Pflanze verdorrt, die unter sengender Sonne unbedenklich in den Tag hinein gesprossen ist, so schiesst Niobe zu haltlos in den eigenen «Saft» und trägt mehr an Kindern, als ihr auszutragen zugemessen ist. Sie überlässt sich demnach ohne Hemmung dem «Naturgang» und hat am Menschlichen noch keinen Teil. So sterben die beiden Frauen eines gegensätz-

lichen Todes: während unsere Heroin aus bewusstem Menschentum in die Wirbel der Natur gerät (aus dem «Organischen» ins «Aorgische»), geht die andere aus unwissender Sinnenfreude zu wüstenartiger Dürre über (aus dem ursprünglichen «Aorgischen» ins «Allzuorganische».[1] (vgl. V, 255/6)

Antigones Schicksal weist, im Ganzen betrachtet, zwei Aspekte auf: von der einen Seite steht sie, mit Himmlischen vereinigt, allein gegen die Menschen. Von der andern Seite ragt sie als Mensch gegen die unheimischen Todesgötter auf, «im festesten Bleiben vor der wandelnden Zeit, im heroischen Eremitenleben». «Der Götter Gegenwart ward unheimlich, eine Gegenwart in Gestalt des Todes! Sie aber beharrte bis zuletzt als Mensch, bis nämlich alle und jede Fassung vom Unfasslichen gesprengt war. Deswegen stand sie «am offensten in ihrem Charakter».

Hier waltet nun eine «Untreue» der Menschen wie der Götter, der Betreffenden wie der Betroffenen. Darüber steht am Ende der *Anmerkungen zum Oedipus* zu lesen: «In der äussersten Grenze des Leidens besteht nämlich nichts mehr, als die Bedingungen der Zeit oder des Raums. In dieser vergisst sich der Mensch, weil er ganz im Moment ist; der Gott, weil er nichts als Zeit ist; und beides ist untreu, die Zeit, weil sie in solchem Momente sich kategorisch wendet, und Anfang und Ende sich in ihr schlechterdings nicht reimen lässt; der Mensch, weil er in diesem Momente der kategorischen Umkehr f o l g e n muss, hiermit im Folgenden schlechterdings nicht dem Anfänglichen gleichen kann.» (V, 181/2) Die (schuldlose) Untreue des Helden besteht also darin, dass er von Grund auf ein anderer wird: Verwandte und Liebste und hergebrachte Sitte verlässt, derart hat ihn Unendliches umgewendet. Der Gott aber, auch er schuldlos, verrät die Treue insofern, als er für den Ergriffenen sich in einen Feind verwandelt, so dass ihn dieser nirgends mehr in lieber, gewohnter Form ausspähen kann. Nur das eine erkennt er: der Zeit/Raum, worin er steht, d. h. seine gegenwärtige Existenz, schüttert und bebt, als stünde er auf vul-

[1] Das «Allzuorganische» bedeutet ganz wörtlich die Versteinerung, die übermässige Starre, wie sie auf übermässiges Wachstum folgt.

kanischem Boden. Der Gott lässt die Gestalt, woran man ihn früher immer erkannte, wie eine seellose Hülle fallen. Wohin aber ist er gegangen? *Der Gott hat sich in «reissende Zeit» verwandelt;* als solche geht er in den Helden ein! Wie sollte ihn da der Mensch noch erkennen, wenn rings das Seiende wankt und dämmert:

> Zu lang schon waltest über dem Haupte mir
> Du in der dunkeln Wolke, du Gott der Zeit!
> Zu wild, zu bang ists ringsum, und es
> Trümmert und wankt ja, wohin ich blicke.

Der Gott ist nichts als Zeit, sagt Hölderlin. Er hat mich angefasst und mir bleibt nichts, als das Ungeheure bis zum Ende auszustehen (den bittern Kelch zu kosten), wie nämlich die Zeit mich reisst und immer reisst, bis ich, das menschliche Gefäss, von gärenden Fluten des Himmels zerrissen bin. —

«Das tragisch-müssige Zeitmatte, dessen Objekt dem Herzen doch nicht eigentlich interessant ist, folgt dem reissenden Zeitgeist am unmässigsten.» Wir sind nun wohl in der Lage, das Dichterwort zu behalten. Wo findet die reissende Zeit ihr menschliches Gefäss? An einer Stelle, die unter müssiger Zeit zu stehen schien. Wie der Volksmund sagt: die stillen Wasser gründen tief — so ergreift das Göttliche gerade die ruhigsten, verborgensten unter den Menschen. Wer dächte denn, ein vergessenes Mädchen wie Antigone erregte den Aufruhr im Staat? Oder wer hielte etwa dafür, um eine andere Tragödie zu erwähnen, die verstossene Elektra würde zur Seele des Rachewerks an ihrer entarteten Mutter, Elektra, die verachtete, hässliche? Wo erst die Zeit eine matte, gleichsam windstille schien, da leuchtet sie unerwartet auf und beginnt zu stürmen. «. . . Und dieser (reissende Zeitgeist) erscheint dann wild, nicht, dass er die Menschen schonte, wie ein Geist am Tage, sondern er ist schonungslos, als Geist der ewig lebenden ungeschriebenen Wildnis und der Totenwelt.» Hat einmal der Zeitgeist das Objekt gefunden, dann darf er es nicht schonen, den individuellen Menschen und seinen Anspruch auf Erdengut nicht achten, weil er in ihm ja ein Überpersönliches bezweckt. Geist ist fliegender Atem, frei wehend von Geschlecht zu Geschlecht. Bald hier, bald

dort erscheint er, nirgends weilt er; doch wenn er sein Opfer hat, fegt er die Welten rein, lässt wie nach Gewittern, die nächtlich niedergegangen, den Glanz des Morgens fühlen, ein neues, erquickendes Leben, und im Leben die ewige Liebe.

Zu solch heiligem Zwecke muss e i n m a l immer das Ungeheuerliche geschehen, was sonst am wenigsten gestattet und gänzlich verhasst ist: die Vereinigung des Menschen und des Gottes in Gestalt der reissenden Zeit. Dass aber der Tragischergriffene nicht gewaltiger werde als «die allebendigen, die Kräfte der Götter» (indem er das unwissende Leben als ein Wissender begreift), zahlt er im Sterben die Schuld der Sterblichkeit beizeiten ab. Damit bewirkt er die Katharsis des Ungeheuerlichen, und den Zeugen der tragischen «Darstellung» ist im Folgenden ein gereinigtes Gemüt zu eigen gegeben. Bedarf es doch dringend einer Scheidung des Ungleichen, des Menschen vom Gotte, wenn ein jedes an seinem Platze stehen und die Ehre haben soll, zu sein, was es ist. Diese Scheidung geschieht auf heilige Weise.

«Die tragische Darstellung beruhet — wie in den Anmerkungen zum Oedipus angedeutet ist — darauf, dass der unmittelbare Gott ganz Eines mit dem Menschen . . . dass die u n e n d l i c h e Begeisterung u n e n d l i c h, das heisst in Gegensätzen, im Bewusstsein, welches das Bewusstsein aufhebt, heilig sich scheidend, sich fasst, und der Gott, in der Gestalt des Todes, gegenwärtig ist.» (V, 257)

Die Stelle des Oedipus bestätigt den Befund vollkommen: «Die Darstellung des Tragischen beruht vorzüglich darauf, dass das Ungeheure, wie der Gott und der Mensch sich paart, und grenzenlos die Natur macht und des Menschen Innerstes im Zorn» (in reissender Zeit) «e i n s wird, dadurch sich begreift, dass das grenzenlose Einswerden durch grenzenloses Scheiden sich reiniget.» (V, 181)

Damit das Ganze, die Liebesinnigkeit des Kosmos, des Ein und All erhalten bleibe, leidet das Einzelne Tod, weil es nur in der Vernichtung seiner schmerzlich scharf gezeichneten Konturen, im Untergang, den Eingang ins trunkene All sich bahnen kann. Dies war schon des Empedokles Schicksal, und Hölderlin bemühte sich auch hier, seiner eigenen Tragödie

gegenüber, den gesetzlichen Ablauf, gleichsam das Chemische der «tragischen Darstellung», so scharf wie möglich herauszuheben. Deshalb bemerken wir auffallende Übereinstimmungen zwischen den «Anmerkungen» und dem philosophischen Aufsatz «Grund zum Empedokles»; und manche der frühern Äusserungen vermögen ein Licht auf die spätern vorauszuwerfen. Das Einzelne stirbt, weil das Ganze von seinem Tode lebt! Denn nur dadurch, dass die Gestalten des Seienden ständig untertauchen in den Strom des Seins, behält das All Bewegung, wechselt Farben in freudigem Tanz. Nicht aber darf man sich selbst oder andere um der Vereinzelung willen verachten, vielmehr bleibt Liebe zum Einzelnen höchstes Gebot, weil es vom Ganzen stammt, aus dem Schoss der Natur, und unsern Sinnen nur darum als Einzelnes begegnet, weil wir das Ganze nicht fassen könnten.

Wer den Hölderlin der Frankfurter Jahre, wer vor allem «Hyperion» kennt, mag erstaunen, jetzt von menschenfeindlichem Naturgang zu hören. Schien doch damals Natur nur Innigkeit zu bedeuten, die uns mütterlich mit lieben Armen umfängt. Während weniger Jahre aber hat er unvergleichlich Tieferes erfahren. Am Innigen erkennt er nun die «ewige Tendenz», ins Allzuinnige abzuschweifen. Er erkennt die exzentrische Rapidität, die uns hinüberreisst in die «ungeschriebene (d. h. nicht diskursiv zu umreissende, nicht in menschliches Können, in unsere «Kunst» einzubeziehende) Wildnis» der ungebändigten Elemente. Jetzt lockt Natur mit erschreckender Liebesgebärde in den Abgrund. Nie bedrohte sie die Existenz, das Bleiben in der Zeit, so mächtig wie in dieser letzten Epoche vor Einbruch des Wahnsinns. Am gültigsten dünkt uns diese Drohung mit dem Begriff des *Ungebundenen* bezeichnet. Eindeutiger, exakter als Hölderlin hat kaum einer die Sprache gehandhabt, und so verbindet er mit dem einen Ausdruck immer dieselbe Meinung:

«Der tragische Transport ist nämlich eigentlich leer, und der ungebundenste.» (V, 176). Wir verstehen vielleicht noch nicht, doch gehen wir vorerst weiter; da finden wir das Ungebundene, wie es geschichtlich auf die untergehenden Völker übergreift:

... Das wunderbare Sehnen dem Abgrund zu;
Das Ungebundene reizet und Völker auch
Ergreift die Todeslust ... (IV, 142)

Und im folgenden Zitat spricht dasselbe Bewusstsein, woraus die «Anmerkungen» entsprungen sind. Man beachte den Begriff der Treue, als Gegenpol der tragischen Untreue, als jenes Festhalten an Gütern, die zeitlos[1] gebunden bleiben:

... Und immer
Ins Ungebundene gehet eine Sehnsucht. Vieles aber ist
Zu behalten. Und not die Treue. (IV, 71)

Fast am grossartigsten jedoch findet in einer Variante zur Isterhymne der Wunsch noch einmal Ausdruck,

Dass ungebunden zu Toten
Nicht übergehe der brennende Busen. (IV, 368)

Je ekstatischer der Tod im Ungebundenen leuchtet, desto dringender ruft der Mensch um Hilfe. Nur der Tragischergriffene vermag dies nicht, denn was ihn reisst, ist Geist vom Geiste des höchsten Gottes selbst. Dieses Höchste sind wir nun bald zu nennen veranlasst; es ist vom Ein und All der Natur nicht abgerückt, doch hat es noch gewaltigeres Gewicht gewonnen. Dies Oberste ist es, was in friedlichen Zeiten den Bestand des Menschlichen sichert und schützt vor der Wildnis. An dieses allein kann das erkennende Geschlecht sich knüpfen in der Pflege gegründeten Gutes; jedoch in tragischer Wendung nicht.

Wir nennen das Höchste noch nicht, doch erfassen wir nunmehr, welch gigantisches Werk uns aufgetragen ist: mit seiner Hilfe das Ungebundene festzuhalten an dieser Erde.

Nämlich immer jauchzet die Welt
Hinweg von dieser Erde, dass sie die
Entblösset; wo das Menschliche sie nicht hält (VI, 233)

«Hinwegjauchzen von dieser Erde» heisst einer Romantisierung der Existenz verfallen, seine Gedankenwelt «über den

[1] «Zeitlos» genau im Hölderlinischen Sinne. Sein Zeitbegriff hat in diesen Jahren nichts mehr mit dem Klassischen zu schaffen. Die Zeit führt den Menschen a u s der bestehenden Welt h e r a u s, ans «Ungereimte», das sich mit dem Vorangehenden nicht reimen lässt.

Wolken» aufbauen anstatt auf sicherer Erde. Reisst aber dieses Romantische den Menschen ungehindert ins All, so bleibt die Erde als wüste Trümmerstätte zurück, und sie läge dann am Ende wüst und leer wie am Anfang. Jetzt geht uns auch auf, warum der tragische Transport, d. h. die Bahn des ungebundenen Lebens, dem kein Widerstand des Menschen erfolgreich begegnet, als «leer» bezeichnet wird; es ist der eigentliche Leerlauf der elementaren Kräfte, die sich selber überlassen bleiben.

In einer späten Variante zur Patmoshymne[1] drängt noch einmal das Gesicht der Erde sich auf: wie ihre Vegetation und ganze Geschichte aorgisch-wild in den übermächtigen Sonnenbrand gewachsen ist; wie nun die Sehnsucht ins All zurück anschwillt, sodass wir von Augenblick zu Augenblick den überschlagenden Funken erwarten, erwarten, wie die Landschaft als masslose Lohe in den Äther schlägt:

Denn wenn verzweifeln und gehalten nicht mehr
Von Menschen, schattenlos, die Pfade trauern und die Bäume
Und Reiche ... (IV, 376)

Am Schluss des Bruchstücks aber gibt Johannes, der Seher auf Patmos, das Beispiel, dass der Mensch oft auch noch «auf ungebundenem Boden rein bestehen» kann.

Jetzt stellt sich mehr und mehr die Frage: wer ists, der uns die Kunst zu binden gibt, Städte zu gründen, Meere zu befahren, Äcker zu bestellen, Natur zu zwingen? Schon Sophokles erstaunt ob diesem unserem Geschäfte, darum beginnt auch eins seiner berühmtesten Chorlieder wie folgt:

Ungeheuer ist viel. Doch nichts
Ungeheurer, als der Mensch. (V, 202)

Da treffen wir endlich auf Hölderlins grössten Gott. Er heisst «Der Götter Gott» (IV, 165), Gott, der Höchste, der Vater. Er wirft uns die Zügel zu, die Elemente wie Rosse zu bändigen!

Am Ende der Oden- und Elegiendichtung reckt sich der

[1] Vgl. meine Studie *Hölderlin—Patmos*, Schweizer Monatshefte, Jan./Febr. 1945

Vater langsam empor; dann schreitet er mit gewaltiger Machtgebärde durch die Hymnen. Vor dem Vater steht unser Denken still, wir verstummen. Nur eines steht fest: er ragt über «die Götter» weit hinaus und hat die Fluten des Elementes in seiner Macht wie Gedanken. Und noch das andere: er liebt die Menschen, denn einzig auf sie ging im Reich der Mutter Erde das väterliche Erbe über, zu richten und zu schlichten.

Das Höchste ist jetzt für den Dichter nicht mehr Natur, die Göttermutter; es ist der Göttervater. Wohl bedeutet auch er noch das Ganze, das Ein und All, wie die Mutter; doch sein Bild nimmt grandiose männliche Züge an: «Offenbarung, die Hand des Herrn Reich wirkt aus richtendem Himmel» (IV, 376) Offensichtlich hat die Vision des Vaters diejenige der grossen Mutter verdrängt. Gemeint ist aber ein ähnliches in beiden Fällen, die Herrlichkeit und Allgewalt des reinen Lebens. Wenn sich sonst Natur in immer neuen Welten, neuen Göttern offenbarte, so steht nunmehr der Vater als offenbarender da und ist der Götter Gott geworden. Nur ist auch seines Amtes das Gericht, und vom griechischen Zeus hat er Donner und Blitz übernommen. Was mag er richten? Alles, was nicht ins reine Leben stimmt: zu grosse Üppigkeit, zu grosse Dürre. Wo das Ungebundene überwuchert, da weist er es zornig zur Erde zurück, damit sie nicht verwüstet werde, mit richtender Hand, als spräche er: hic Rhodus, hic salta! Wir Modernen stehen unter dem «eigentlicheren Zeus», sagen die Anmerkungen, «der nicht nur zwischen dieser Erde und der wilden Welt der Toten *innehält,* sondern den ewig menschenfeindlichen Naturgang, auf seinem Wege in die andere Welt, *entschiedener zur Erde zwinget.*» (V, 257/8)

Trifft Hölderlin in seiner Übersetzung auf den Namen Zeus, so nennt er ihn: «Vater der Zeit oder: Vater der Erde, weil sein Charakter ist, der ewigen Tendenz entgegen, *das Streben aus dieser Welt in die andre* zu kehren *zu einem Streben aus einer andern Welt in diese.*» (V, 256)

Der Höchste steht also nur als Feind des Naturgangs, insofern dieser hinwegjauchzt von der Erde. Eine terminologische Verschiebung hat sich vollzogen: der Begriff «Natur»

früher allumspannend, gleitet hier aufs Ungebundene ab, indes der Höchste die Stelle des «Ganzen» einnimmt. — Sonst ruhte doch Leben in der Natur und nur in ihr; und was beglückte mehr als die heilige Gnadengabe, im Lichte zu weilen und zu atmen? Das erweist sich zwar auch jetzt noch als das Höchste: doch legt es der Dichter dem Vater in die Hand.

«Vater der Erde» und «Vater der Zeit» heisst er, weil er über Gebirgen thront und hinunterwirkt, den Gang des Lebens und der Geschichte zu erfrischen, aufzuhellen; den Himmel zu öffnen, die Erde zu klären ist sein Werk, und darum ist das Gewitter sein geblieben.

Wenn er aber der Höchste in Wahrheit ist und die Menschen liebt, warum muss Antigone untergehen und soviele Helden und Dichter mit ihr? Wir haben die Gründe genannt; auch der Vater kann nichts ändern an diesem Geschick. Die edelste Schicklichkeit birgt sich darin. Wir beobachten ein durchaus unpersönliches und sachliches Geschehen, ganz im Gegensatz zum «Tragischen», wie es heute im Bewusstsein des Volkes ein trauriges Schattendasein fristet. Nicht aus Liebe zur Düsternis lässt der Vater Heroen sterben; aus Liebe zur Helle, die dem Gewitter folgt. Die Tragödie drückt demnach bei allem einzelnen Schmerz die reinste Bejahung des Lebens aus. So bezeugt es schon das Epigramm *Sophokles:*

> Viele versuchten umsonst, das Freudigste freudig zu sagen,
> Hier spricht endlich es mir, hier in der Trauer sich aus.
> (V, 3)

Haben wir Wesentliches über die *Anmerkungen* ausgesagt? Der Kenner mag sich fragen, ob wir nicht einseitig vorgingen und einige Phänomene überdeuteten, während wir andere wieder gar nicht zu beachten schienen. Wenn aber die Deutung nicht fehlgegriffen hat, muss es gelingen, von unserem Ufer die Brücken hinüberzuschlagen zu denjenigen Bereichen des Dichterwortes, die uns bisher unbekanntes Land geblieben sind. Das soll nun am Ende noch in Kürze getan sein.

Wenn die Tragödie das Tragische wirklich dichtet, so muss sie als Szenenfolge und sprachliches Kunstwerk den-

selben Gesetzen gehorchen, unter welchen das Tragische als solches steht! Wessen bedarf sie dann? Eines reissenden Elementes und einer Gegenwirkung gegen dieses. Offensichtlich lässt der Wechsel der Chor- und Dialogpartien sich in solcher Richtung erklären. Aber nicht genug; der Spannungsablauf eines ganzen Stücks gilt dem Dichter als eine Art rhythmischen «Naturganges», der an bestimmter Stelle von einer «gegenrhythmischen Unterbrechung» angehalten wird. (vgl. V, 176; 253) Dieser Einschnitt teilt das Drama in zwei ungleiche «Hälften». Zum Vergleich bietet sich der Spannungsablauf eines Einzelverses, in dessen rhythmische Struktur irgendwo eine Zäsur eingelagert ist. So fällt etwa bei unserem Hexameter im dritten, bzw. vierten Takt nach der Hebung oder der ersten Senkung eine Zäsur ein. — Wo aber finden wir im *Oedipus* und in der *Antigone* etwas ähnliches?

«In beiden Stücken machen die Zäsur die Reden des Tiresias aus.» (V, 176) Erstaunlich! Und weiter steht zu lesen: «Er tritt ein in den Gang des Schicksals, als Aufseher über die Naturmacht, die tragisch den Menschen seiner Lebenssphäre, dem Mittelpunkte seines innern Lebens in eine andere Welt entrückt und in die exzentrische Sphäre der Toten reisst.» (V, 177) Teiresias, der Priester, tritt mit dem reinen Wort des Vaters bewaffnet der menschenfeindlichen Präzipitation entgegen. Die unwissend handelnden Organe des Tragischen rufen ihn bestürzt um Hilfe an, da sie aus der gewohnten Welt ver-rückt sind (Oedipus); oder er kommt von sich aus herbei, wo er Ungehöriges wittert (Antigone). Wie vermöchte er aber zu retten, er, der Wissende, da alles zu wirr im Unheil verstrickt ist? Er sucht zu dämmen und zu hemmen, obwohl er ahnt, dass er den entfesselten Fluten weichen muss. Schliesslich beschleunigt seine Erscheinung nur den unaufhaltsamen Gang der Zeit; weil Oedipus z. B. sich um so tödlicher im eigenen Netz verfängt, je mehr er sich losreissen will. In unserem Stück jedoch richtet sich «das reine Wort» nicht gegen die Tragischergriffene selbst, sondern gegen Kreon; ist sein doch der bedenkliche Ruhm, durch seinen Starrsinn das Mädchen auf die Bahn des Todes getrieben zu haben. Bei des Teiresias Auftritt halten die Be-

fangenen einen Augenblick den Atem an und wollen sich sammeln: dann aber geht das Schicksal wieder eilend weiter. Hölderlin unterscheidet die Zäsur, die von vorn, und diejenige, die von hinten Gleichgewicht zu ermitteln sucht, je nachdem der Seher früher oder später in den Gang des Stückes kommt.

Ein weiterer Gedankenkreis sei hier ebenfalls in aller Kürze berührt. Die Grundkräfte des Menschen heissen nach des Dichters Philosophie Empfindung, Raisonnement, Vorstellung. Vorstellung bedeutet ein Gleichgewicht, wie es sich bildet, wenn die Gegenpole Gedanke und Gefühl ein gegengleiches Kraftfeld ausstrahlen: indem ich mir einen Gegenstand vor-stelle, ergreife ich ihn mit offenem Auge des Geistes, ohne mich doch allzu innig an ihn zu ketten. Wird aber die Schwebe der Vorstellung im menschlichen Geiste gestört, so verfällt er einseitig dem Denken oder dem Fühlen. Hier setzt nun wiederum das Tragische ein: aus schlichter Helle geraten wird in die Wildnis, die auf beiden Seiten des klargezeichneten Pfades lauert. Aus der Gestalt werden wir in die Ungestalt geworfen, aus seliger Einheit in die Entzweiung mit uns selbst, den «Zweifel» (denn die verdrängte Grundkraft rächt sich):

> ... Denn furchtbar gehet
> Es ungestalt, wenn Eines uns
> Zu gierig genommen. Zweifellos
> Ist aber der Höchste. (IV, 225)

Oedipus rex stellt die Tragödie des Menschen dar, den das Denken «zu gierig genommen» hat; er will das Geheimnis seiner Existenz rational ergründen. Wissen ist gut, es zeigt sich vorerst als herrlich-harmonisches Organ der Menschennatur und gehört bleibend zu uns. Aber es berauscht sich an der eigenen Macht, es löst sich aus dem gleichgewichtigen Zusammenhang des Ganzen. Dann bekommt es allzuschwere Rätsel aufgebürdet, und ohne Sukkurs der Empfindung kann es sie nicht bewältigen. Darum verschüttet es den König Oedipus unter seiner Last, «... weil das Wissen, wenn es seine Schranke durchrissen hat, wie trunken in seiner herrlichen harmonischen Form, die doch bleiben kann,

vorerst, sich selbst reizt, mehr zu wissen, als es tragen oder fassen kann.» (V, 178)

Im Grossen Ganzen erweist sich dagegen die «Antigone» eher als Tragödie der übergewichtigen Empfindung. Denn die Heldin, von Himmlischen getrieben, geht zuletzt im gegenwärtigen Moment auf und kann das Ungeheure, das mit ihr geschieht, trotz verzweifelter Anstrengung nicht begreifen in ihrem Leiden, «. . . weil dann das G e m ü t vielmehr dem Wandel der Zeit mitfühlend folget, und so den einfachen Stundengang begreift, nicht aber der V e r s t a n d von Gegenwart auf die Zukunft schliesst.» (V, 256)

Nun noch ein Letztes. Wir haben oben von einer «Wende der Zeit» gesprochen, die dem Staat im weitesten Sinne des Wortes eine neue «Verfassung» gibt. Eine ähnliche Zeitenwende gigantischen Masses zeigen die Anmerkungen zwischen Antike und Moderne auf.

Heute versteht sich von selbst, dass die moderne Dichtung ihre eigenen Wege geht und sich nicht unbedingt nach der Antike auszurichten hat. Diese Erkenntnis musste aber Hölderlin erst mühsam erkämpfen. Bestürzte doch schon den Jüngling Griechenlands herrliche Schönheit; seine besten Jahre fielen dann mit jener Epoche zusammen, da in Weimar die Hochklassik unumschränkt regierte. Diese proklamierte wiederum, die Griechen hätten aller «neueren» Kunst als erhabenes Vorbild zu dienen. Hölderlin aber, am wunderbarsten von jenen «Alten» bewegt, empfand zugleich am tiefsten, wie im Dienste des ewig jugendlichen Lebens die Dichter seines Vaterlandes eigenständig, dem deutschen Ursprung gemäss, zu «singen» hätten. Also soll auch unsere Idee des Tragischen nicht blindlings der griechischen nachfolgen, sondern sie wird diejenige Form annehmen, unter welcher sie uns selber ergreifen, erheben kann. Aber an aller Tragik, sei sie in Hellas, sei sie in Hesperien geboren, haftet die Beziehung zum Tod: die Heroen müssen da hindurch gehn, damit es helle werde um sie. So darf nun der Tod des deutschen und des griechischen Helden nicht derselbe sein. (vgl. V, 257/8)

Die Griechen atmen in Sonnenglast und Meeresweite, in sinnenfreudiger, südlicher Welt. Sie wollen das Sterben de

Herakles, des Ajax, der Krëusa plastisch vor Augen haben; deshalb erzählen die Botenberichte wenn immer möglich davon und ergehen sich in genauen Schilderungen. Daher entspringen die endlosen Leiden des Philoktet, die Blendung Oedipus' und die Fesselung des Prometheus. Noch steigen grausam prächtig die Götter Homers vom Olymp herunter.

Wir Modernen jedoch leben in einer Art metaphysischer Dämmerung. Wir stehen unter dem «eigentlicheren Zeus», dem eigenen Höchsten nämlich, den unsere Gedanken heute erreichen können, und dieser vereinigt für Hölderlin griechische Sinnenfülle mit christlicher Liebe.[1] Unsere Helden sterben geistigeren Tod, wie etwa der *Empedokles* das Beispiel gibt: ein Tod, wo unter ungebundenen Flammen unfasslich das Heilige aufglänzt. (Übrigens hat schon Sophokles' letzte Tragödie, der Oedipus auf Kolonos, dies Modernere vorgezeichnet.) Erst in diesen Bereichen aber gewinnt unsere Idee des Tragischen Gestalt.

So hätte sich der Dichter einfach in die hellenischen Werke hineingelesen und ihnen die eigene Meinung aufgezwungen? Wie sagt Goethe in seiner ersten Epistel:

> Liest doch nur jeder
> Aus dem Buch sich heraus, und ist er gewaltig, so liest er
> In das Buch sich hinein, amalgamiert sich das Fremde.

In Wahrheit verhält es sich so: Hölderlin hat sich gewaltig hineingelesen. Wir halten aber mit Goethe dafür, ein völlig objektives Lesen übersteige die menschliche Kraft und sei von einem Gewaltigen am letzten zu verlangen. Die *Anmerkungen* legen hinlänglich dar, wie legitim das geäusserte Interesse war; so wie sie auch unvergesslich bezeugen, dass bei aller Geschiedenheit doch ein Wesentliches Hölderlin mit Griechenland verband: die Vision des freudig-offenen Lebens.

[1] Unser wesentliches Erleben besteht nicht mehr darin, aus der Überfülle südlicher Sonne heraus zur Reflexion durchzudringen, wie die Griechen; vielmehr laufen wir Gefahr, aus der Überfülle der Reflexion heraus «hinwegzujauchzen von dieser Erde», hinauf zu dem, was «über den Wolken» ist. Deshalb weist unser Zeus, für uns der Wesentlichere, die Sehnenden zur festen Erde zurück.

ZU GEDICHTEN VON GEORG BRITTING

Von Rike Wankmüller-Freyh.

Das rote Dach.

Das Dach glänzt brandrot aus den schwarzen Ästen,
Die es, wie Stricke einen Fuchs, fest binden,
Und wie mit Stricken, zähen, dicken, festen
Muss es gebunden sein, sonst flög es mit den Winden

Auf und davon, ein Frühlingstier, zu räuberischen Fahrten,
Zum Steuer nähme es die rote Dachrinnrute,
Und ich sein Herr, ich stünd im kahlen Garten
Fluchend, voll Zorn, und gelben Neid im Blute.

Ein Blick durch kahle Vorfrühlingsbäume auf ein rotes Ziegeldach umreisst das Thema des Gedichts. Aber kaum ins Auge gefasst, rücken die Gegenstände vom Beschauer ab und verselbständigen sich. Eigenwillig wird das Dach zu einem Tier, und die Bäume zu Stricken, die es gefangen halten. Dass Frühling ist, erfahren wir durch das «Frühlingstier», aber überzeugend und greifbar wird die Stimmung dieser Jahreszeit durch den besonderen Ausdruck von Bäumen, Dach und Mensch. Diese sind trotz ihrer bildhaften Bestimmtheit doch so beweglich, dass eines für das andere bedeutungsvoll stehen kann. Das Tier möchte mit den Winden auf und davon. Aber schwarze Bande halten seinen roten Drang auf und unterstreichen ihn zugleich. Noch unsichtbar, steigt, im dunklen Ast und Stamm gebunden, die Kraft herauf. Sie springt gleichsam auf das Dach über, und füllt dies tote Ding mit brandroter Lebendigkeit, die tiergestaltig, diesen nur spürbaren Moment des Vorfrühlings sichtbar macht.

Der Blick in die Welt scheint zufällig und von spielerischer Phantasie zum Bild geformt. Aber die Fügung von Form und Farbe ist so bestimmt, dass die Dinge fast magische Gewalt entwickeln. Sie wächst ihnen gerade aus ihrer Bildhaftigkeit zu.

Das Bild sammelt die einzelnen Dinge der Umwelt, aus der es sie löst und nach eigenem Gesetz fügt, von einem Blick des Dichters umrissen. Dieser ist von solcher Treffsicherheit, dass die Gegenstände scharf und plötzlich aufleuchten, als seien ihre explosiven Kräfte getroffen. Ihre farbigen Oberflächen sind wie geöffnet. Sie sind Durchbruchsstellen der in ihnen wirkenden Elemente, die wir sonst nur an der Veränderung der Dinge wahrnehmen. Einen Augenblick lang sind die Kräfte der Welt bloss gelegt, der elementare Lebensstrom aufgehalten. Die gewöhnlichen Dinge scheinen wie an einen anderen Ort verrückt. Von dort strahlen sie so scharf und treffend herüber, weil der Kontakt mit den Elementen sich nur im Moment vollzieht. Die Kraft, die der unmittelbaren Berührung entspringt, wirkt weiter. Sie ist es, die die bildhaften Gedichte Brittings formt und ihre eigene Stimmung ausmacht. Diese Stimmung ist unpersönlich, unheimelig und ohne private Gefühle auszulösen. Sie ist erregend. Die Berührung mit den Elementen zieht den Menschen unfreundlich aus dem Gewohnten und Heimatlichen und versetzt ihn in den seinen Horizont übersteigenden Zusammenhang der Welt. Ein kurzer Blick dort hinein ist dieses Gedicht. Es löst die Gegenstände aus ihrer scheinbaren Bestimmung, und stellt sie in den Zusammenhang des Werdens, an den Ort ihrer ursprünglichen Heimat. Weil dort alles homogen ist, vermag in diesem Gedicht jedes eigenwillig sein Äusseres und seine Bedeutung zu verwechseln und zu vertauschen. Die lebendigen Bäume sind leblose Stricke. Das tote Dach wird zum lebendigen Tier. Was wächst, hält auf, und was tot ist, hat Lebensdrang. Die Dinge bewegen sich völlig frei nach den Gesetzen ihrer ursprünglichen Verwandtschaft, in ihrem eigenen Raum. Sie vermögen dadurch von dem Unsichtbaren, von dem, was die Welt zusammenhält, Zeugnis zu geben. Der besondere innere Zustand der Welt, dem hier sichtbarer Ausdruck verliehen ist, heisst Frühlingsdrängen. Dieser elementaren Bewegung ist ihre Bedrohlichkeit genommen durch die Wendung zum Beschauer, der zu objektivieren vermag, was er von der Welt in plötzlicher Betroffenheit erfahren hat. Mit seinem gelben Neid verstärkt er die Unbändigkeit dieses Aufbruchs der

Kräfte. Im aufreizend grellfarbigen Dreiklang von gelb, rot und schwarz bleibt auch er, der Ausgeschlossene, der verhöhnte Besitzer von Dach und Baum im Bilde eingeschlossen. «Kein Bild ist Betrug»,[1] sondern es bezeugt die besondere Zwischenstellung des Menschen in der Welt. Er steht mitten in ihr, aber Geist und Bewusstsein ziehen ihn immer wieder heraus. So öffnet das Bild die Dinge dem Geist und schliesst sie durch seine bestimmte Form vor dem zerstörenden Strom der Elemente, in die nur er vorzudringen vermag.

Das folgende Gedicht hat ebenfalls eine elementare Bewegung zum Gegenstand.

Feuerwoge jeder Hügel.

Feuerwoge jeder Hügel,
Grünes Feuer jeder Strauch,
Rührt der Wind die Flammenflügel,
Wölkt der Staub wie goldner Rauch.

Wie die Gräser züngelnd brennen!
Schreiend kocht die Weizensaat.
Feuerköpfige Blumen rennen
Knisternd überm Wiesenpfad.

Blüten schwellen an den Zweigen.
Rüttle dran! Die Funken steigen
Wirbelnd in den blauen Raum —
Feuerwerk ein jeder Baum.

An heissem Sommertag droht die Hitze, sich selbst übersteigend, alles in Brand zu setzen. Die geladene Überreife des Sommers will alles, Wachstum, Wind und Staub in ihr Element verwandeln. Bei jeder Bewegung bricht es hervor. Der Dämon des Feuers geht durch diese Landschaft.

Nur im Bild kann Elementares wahrhaftig, in ungehemmter Wirksamkeit — und das heisst dauernde Bedrohung der Gestalt unserer Umgebung — sichtbar werden. Es ist gleichsam das kurze Aufleuchten am schmalen Ort des Übergangs im festgehaltenen Augenblick des kosmischen Weltgesche-

[1] Aus: *Das Windlicht, Rabe, Ross und Hahn.* S. 15

hens zeigt sich das Feuerelement als zeitliche Manifestation des ewig Wirksamen in dieser schwelend heissen Landschaft.

So dämonisch hat noch niemand den Sommer dargestellt. Nur manche Bilder van Goghs sind ähnlich erregt flackernde Landschaften. Doch steht er mitten in dem Naturgeschehen, während sich Britting im Abstand hält. Bei ihm ist die schützende Bannkraft des Bildes immer grösser als seine Eröffnung. Zwar interessieren ihn immer wieder die Durchbruchstellen gefährlicher Elemente, aber sie werden aufgehalten und ihre Tiefen mit besonderer Gestaltungskraft gedeckt. Seine Bilder sind gewagt, aber wahrhaftig, weil sie einer so seltenen unmittelbaren Berührung entstammen. Sie sind durch die glückliche Mischung von naivem Eingeschlossensein und bewusster Objektivierung geformt. Die Umwelt zwingt ihn unmittelbar mit elementarer Gewalt in ihre Bestimmung. Aber immer entzieht er sich ihr durch eine abstandnehmende Wendung, für die die Gefahr nur eine phantasiesentsprungene, spielerische Möglichkeit ist. Das merkwürdig Kinderernste dieses Spielens mit der Gefahr kommt im folgenden Gedicht besonders zum Ausdruck.

Abend.

Wenn der Dämmerung schwarzes Licht
In der Stube liegt,
Der Ledersessel schief vor Gicht,
Dreimal schnatternd, fliegt
Der Abendvogel bald, ein stummer
Geier, Kahlhals, Federflaumgespenst, herein.
Schweigend hockt er, schnabelruhig, schwarz wie Kummer
Auf dem Schranke, dass der Ofenspalt, ein krummer,
Lippenschwerer, toter, dummer
Feuermund aus Kohlenstein
Fängt an zu schrein,
Fängt wie besessen an zu schrein.

Nicht die friedliche, den Tag beschliessende Dämmerstunde, sondern die erregende, ungewisse, gefährlich unentschiedene Übergangszeit zwischen Tag und Nacht steht hier,

wie eine Erinnerung aus der Kinderzeit vor uns. In ihr erscheint alles gespensterhaft, nachtgestaltig. Weder sichtbar, noch unsichtbar sind alle Dinge im Ungewissen. Das Lebendige ist bedrohlich stumm, und das Leblose redet eine gefährliche Sprache. Jeder kennt die bängliche Unsicherheit dieser Zeit, aber nur Kinder sind ihr in so konkreter Form ausgeliefert, dass sie hören, was nur zu sehen ist.

Durch Festhalten an der Bildhaftigkeit hat Britting die Gefahr eines unmittelbaren Verhältnisses zur Welt gebannt. Dies gab ihm die Möglichkeit, Gedichte von solcher Geschlossenheit, wie das obige zu machen. Dem Festhalten fehlt aber die Konsequenz. Das spielerische Ausweichen bedeutet für den Geist der Verzicht auf Bewältigung. Wem die Welt nur bildhaft gegenübersteht, der steht draussen:

Uns sperrt immer vor der Welt
Schwarzer Zaun und Graben.[1]

Ein geistiges Schamgefühl lässt Britting solche Klagen selten aussprechen. Er beschränkt sich schweigend, fast von vorneherein. Das zeigt das Eingangsgedicht der ersten Gedichtsammlung.

Der irdische Tag.

Wessen der andre auch ist,
der ewige,
Göttlich und engelumflügelt,
droben der glänzende,
den das Herz nur zu ahnen vermag —
abgespiegelt hier unten
auch glänzt er, der unsre,
mit Blumen und Wind und dem lärmenden Schlag
des unbehausten flüchtigen Kuckucks,
der untre,
der irdische Tag.

Mehr mit bayrisch barocker Geste, als mit bekennender Überzeugung wird Himmlisches und Irdisches getrennt. Wir werden auf die glänzenden Bilder, in denen sich die obere

[1] *Frühlingslandschaft* in: *Der Irdische Tag.* S. 14

Welt in unserer unteren abspielt, verwiesen. Diese grundsätzliche Einstellung hat Britting beibehalten. Alle seine Gedichte sind durch besondere Bildhaftigkeit ausgezeichnet. Mit zunehmender Zeit tritt die jugendlich gespannte Phantasie zurück und die Ruhe des Abstands formt die Bilder. Die meisten Gedichte sind gelassene Blicke, die ein Einsamer aus grosser Entfernung in die Welt tat. Er beschränkt sich auf die Oberfläche, der im Grunde so gefährlich bewegten. Zwei Gedichte sollen hier für viele dieser Art stehen.

Am offenen Fenster bei Hagelwetter.

Himmlisches Eis
Sprang mir auf den Tisch,
Rund, silberweiss.
Schoss wie ein Fisch

Weg von der Hand,
Die's greifen wollt,
Schmolz und verschwand.
Blitzend wie Gold.

Blieb auf dem Holz
Nur ein Tropfen dem Blick.
Mächtig die Sonne
Sog ihn zurück.

Der Welt erhaltende Kreislauf des Wassers im schmelzenden Hagelkern zusammengedrängt zeigt sich dem in sicherer Stube Stehenden.

Frühmorgens.

Der Rauch der dämmernden Frühe
Steht über dem taunassen Feld.
Auf die Schenkel der weidenden Kühe
Weiss strömend das Licht niederfällt.

Wie Gold hat der Tag sich erhellt.
Tiefatmend erblickt sich die Welt.

Es rühren die Wälder die Flügel
Wandernd am Horizont.
Die Felder steigen, die Hügel
Wie Treppen zum Himmel und glühend besonnt.

Dies Gedicht überträgt ebenso wie die zuerst besprochenen eine Stimmung aus dem unmittelbaren Gegenüber der Natur. Aber nicht mehr in gespannter Erregung wird diese gesehen, sondern sie liegt in fragloser Ruhe ausgebreitet. Weit ist der Beschauer mit seiner Person abgerückt, und zugleich ist er doch so bekannt mit allem, dass er sich mit der vom Aufgang der Sonne neu belebten Welt identifizieren kann. Einen Atemzug lang steht er mitten in ihr und gewinnt aus dem elementaren Bewusstsein ihrer täglichen Erneuerung so grosse Übersicht, dass die lichtbewegte Erde mit Wäldern und Hügeln vor seinen Augen zum Himmel aufsteigt.

In den drei ersten Gedichten spürt man einen neuen Geist, der sich einen unmittelbaren Weg zur Natur und ihren Elementen bahnt. Seine Bildhaftigkeit bannte seine gestaltsprengende, gefährliche Selbstentzündlichkeit und hielt ihn, wenn auch in übersichtlichem Abstand, auf der Ebene empirischer Realität zurück. Die eigenartige Mischung von spielerischer Leichtigkeit und hemmender Schwere bestimmt alle Schöpfungen Brittings. Der letzteren entstammt die Eindringlichkeit der häufigen, schleppenden Wiederholungen und die seltsame Neigung zum Erdnahen und Gewürmhaften.

Zwar hat die Zeit uns allen, ob wir wollten oder nicht, Beschränkung, Zurück und Erdenschwere aufgezwungen, aber hoffentlich bleibt die Sehnsucht nach der Verwirklichung des Geistes, der die schweren Dinge leichter und heller macht, und sei es unter Preisgabe ihrer uns in langer Tradition heimatlich gewordenen Gestalten. Denn was nützt uns der Schutz der Dinge, wenn sie unserem Geist zum Gefängnis werden?

... Saatgrün wogt im Wind.
Pappeln schwarz und steil gestellt,
Sind Zaunpfähle vor der Welt,
Die dahinter goldblau erst beginnt.

Wir sind gefangen. Wir müssen heraus in eine grössere Welt, in der unser Geist in eigentlicher Freiheit wirklich tätig sein kann. Den Durchbruch hat Britting getan, aber von der Konsequenz ist er abgebogen. Es müssen aber Mittel gefunden werden, der uns heute noch so bedrohlich scheinenden unendlichen Welt neue schützende Gestalt zu geben. Das ist die Aufgabe der Zukunft und der kommenden Kunst, der es nicht mehr genügen darf, wie Britting die Welt auf sich belassend zu erklären, sondern sie muss vordringlich den Glauben haben, die Welt zum Bessern verändern zu können und zu wollen.

DAS SCHRIFTBILD IN DER POESIE

Von Werner Karsten.

Blättern wir eine Anthologie durch, so fallen uns unwillkürlich die bildmässigen Unterschiede der Gedichte ins Auge. Die äusserlichste Einteilung ist die auffälligste, nämlich die in lange und kurze Gedichte. Jeder weiss, dass ein kürzeres Gedicht mehr zum Lesen anreizt und dass es eines grösseren inneren Aufschwunges, einer besonderen poetischen Bereitschaft bedarf, um sich an die Lektüre längerer Dichtungen heranzumachen. Hinter dieser Tatsache mag mehr als bloss das Trägheitsmoment stecken; es könnte sich ein ästhetisches Problem verbergen. Ein Ansatz zur Betrachtung findet sich bei E. A. Poe im *Poetic Principle*, wo die begrenzte Länge eines Gedichtes als Wesensbedingung postuliert wird.

Die räumliche Ausdehnung eines Gedichtes steht in engem Zusammenhang mit seiner Struktur, als deren auffälligsten und primitivsten Unterschied wir das Bestehen kurzer und langer Gedichtzeilen bemerken. Hier kündigen sich bereits Wesensunterschiede der Dichtung an. Es gibt eine Sprache, die sich mehr in die Breite zu ergiessen bestrebt ist und eine Sprache, die in schmalen Perioden sich zu türmen liebt. Je länger die Zeilen werden, je breiter sich der Gestaltkörper des Gedichtes auswälzt, um so mehr hat er auch die Tendenz, in die Länge zu verfliessen. Breite Formen sind Fundamente, auf denen geschichtet werden kann, sie sind tragfähig. Die breite Zeilenform ist uns geläufig aus den grossen homerischen Gesängen, die in ihrem rhythmischen Wellenschlag an das Wogen des Meeres gemahnen. Die Breite des Inhalts erfordert die Breite der Zeile, die keine plötzlichen Ereignisse erwarten lässt. Sie enthält die Möglichkeit der Meeresstille, aber auch des stürmischen Tobens der Elemente. Nur allmählich lassen sich die Massen in Bewegung setzen und beruhigen. Steht eine genügend grosse Kraft in Wirkung, so kann der Aufruhr ein gewaltiger sein. Alles aber, Ruhe und Sturm, steht unter der gleichen ewigkeitserfüllten Wellenbewegung.

Rosse der Götter, im Schwung, eins über dem Rücken des andern,
Stürmen herunter und streun silberne Mähnen umher;
Herrliche Leiber, unzählbare, folgen sich, nimmer dieselben,
Ewig dieselbigen — wer wartet das Ende wohl aus?

(Mörike, Aus *Am Rheinfall*)

So fliessen die daktylischen Zeilen daher, — «eins über dem Rücken des andern», — «nimmer dieselben, ewig dieselbigen» — ein Gleichnis der Ewigkeit des Geschehens.

Wie anders dagegen wirken die schlanken Gedichtsäulen auf uns, die sich, schmalgliedrig, in rhythmisch abgeschnürter Stropheneinteilung, emporzurecken scheinen. Gegen den breitrandigen weissen Hintergrund der Buchseite stehen sie wie griechische Tempelsäulen gegen den leuchtenden Himmel.

Wenn der uralte
Heilige Vater
Mit gelassener Hand
Aus rollenden Wolken
Segnende Blitze
Über die Erde sät,
Küss ich den letzten
Saum seines Kleides,
Kindliche Schauer
Treu in der Brust.

(Goethe, *Grenzen der Menschheit)*

Würde man dieses Gedicht nur von einem mittelmässigen mündlichen Vortrag her kennen, so würde man vermutlich je zwei Zeilen zusammenfassen nach unserer Gewohnheit, vier Füsse als die Mindesteinheit einer Periode zu betrachten. Die gedrungene Rhythmik der Sprache, die in der Schreibweise so plastisch zum Ausdruck kommt, durchwaltet den sprachlichen Fluss des Gedichtes gleichsam unterirdisch. Das Schriftbild darf somit als Anweisung zu stilgerechtem Vortrag gelten.

Nicht immer nehmen das Verfliessen in die Breite und das Recken in die Höhe extreme Haltungen an. Die Breite kann auch idyllisch-gemächlichen oder schwellend-fliessenden Charakter haben und das Aufstreben den des schlichten schlanken Wuchses. In der Breitform wird dann das Massive gern durch Zeilenabstände nach je zwei Zeilen aufgelockert, wie etwa in Kellers *Waldlied:*

Arm in Arm und Kron an Krone steht der Eichenwald verschlungen,
Heut hat er bei guter Laune mir sein altes Lied gesungen.

Fern am Rande fing ein junges Bäumchen an, sich sacht zu wiegen,
Und dann ging es immer weiter an ein Sausen, an ein Biegen;

Kam es her in mächt'gem Zuge, schwoll es an zu breiten Wogen,
Hoch sich durch die Wipfel wälzend kam die Sturmesflut gezogen.

Was mag Keller bewogen haben, seinem Gedicht gerade diese Anordnung zu geben und nicht jene des Vierzeilers, wie sie Goethe in dem metrisch fast gleichen Gedicht *An den Mond* gewählt hat:

Füllest wieder Busch und Tal
Still mit Nebelglanz,
Lösest endlich auch einmal
Meine Seele ganz.

Zur Erklärung lässt sich vielleicht ein Anhaltspunkt in Kellers Waldlied finden. Der Dichter schildert nicht den einzelnen, in die Höhe strebenden Baum, nicht die abgerundete Gruppe, sondern den Wald als Ganzes in seiner wogenden Ausbreitung:

Arm in Arm und Kron an Krone steht der Eichenwald verschlungen.

Für die schlichte Form der Verssäulen stehen einige Goethesche Gedichte, die gleichzeitig die Mannigfaltigkeit dieser Form zeigen:

Ich ging im Walde
So für mich hin,
Und nichts zu suchen,
Das war mein Sinn.

Im Schatten sah ich
Ein Blümchen stehn,
Wie Sterne leuchtend,
Wie Äuglein schön.

Die kurze Zeile ist anspruchslos und von grosser Regelmässigkeit. Im mündlichen Vortrag würden natürlicherweise je zwei Zeilen zusammengehören und nichts könnte andeuten, dass eine Vierzeiler-Strophe vorliegt. Das Schriftbild hebt sich aber wie der Stengel einer Blume und passt sich in seiner schlanken, zarten Linie und durch die Art, wie es luftig im weissen Raum steht, dem schlichten Charakter des Gedichtes an.

Anders stellt sich die gleiche Form im *Mailied* dar:

Wie herrlich leuchtet
Mir die Natur!
Wie glänzt die Sonne!
Wie lacht die Flur!

Hier liegt echte Kurzzeiligkeit vor. Die sprudelnde Lebensfreude drechselt keine langen Tiraden, sie stösst kurze, abgerissene Jauchzer und Freudenschreie aus:

O Erd, o Sonne!
O Glück, o Lust!
O Lieb, o Liebe!

Sie begnügt sich mit der Apostrophierung der Herrlichkeiten, die die Seligkeit des Lebens ausmachen: Erde, Sonne, Glück, Lust, Liebe. Man muss sie nur nennen. Was gäbe es darüber hinaus noch zu sagen! Mit dem sechsfachen Freudenruf «O» eingeführt und mit dem Ausrufungszeichen entlassen, triebhaft und vital. Diese Zeilen sind nicht kurz aus

Schlichtheit, sondern aus überströmender Fülle, die der langen Rede nicht bedarf. Kühn und jugendlich straff türmen sich die Verse.

Wieder anders ist der Charakter der gleichen Form in Gretchens Gesang:

Meine Ruh ist hin,
Mein Herz ist schwer;
Ich finde sie nimmer
Und nimmermehr.

Hier ist die Kurzzeiligkeit Ausdruck der Unruhe und Verzweiflung. Der zerstückte Sinn ringt nach Worten und kann nur Bruchstücke, Satzfetzen hervorbringen. Nach jeder Zeile, auch wenn sie grammatisch keinen Abschluss hat, spüren wir das Ringen nach Atem, die herzbeklemmende Not. Die Strophen fügen sich nicht zu einem freudig aufstrebenden Pfeiler, sie stehen jede für sich. Die Gedanken irren umher und kehren immer wieder verzweifelt an ihren Ursprung zurück, ein ewiges Kreisen um den gleichen Gedanken. Dreimal fällt der suchende Sinn auf die Hoffnungslosigkeit der Anfangsstrophe zurück.

Man könnte die verschiedene Ausdeutung des gleichen Schriftbildes gerade als einen Beweis gegen die These heranziehen, dass das Schriftbild der poetischen Wirkung etwas hinzufüge. Aber Formbedeutung besagt nie und nirgends, dass die Form an sich und unabhängig vom Inhalt stets das Gleiche bedeute und mit irgendeinem fixen Bedeutungsgehalt etikettiert werden könne. Wie die Kugelform den Ball, die Frucht, den Himmelskörper und vieles andere repräsentiert, so ist in der Schmalform des Gedichts einmal das zarte Schweben, einem feinen Blütenstengel vergleichbar, ein andermal die fröhlich-aufschiessende Lebensfreude und wieder einmal das kurzatmige und kein Ende findende Suchen eines verzweifelten Herzens versinnbildlicht. Selbstverständlich erschöpfen auch diese Typen in keiner Weise die Möglichkeiten der Form.

Die Stropheneinteilung eines Gedichtes als solche ist bereits ein stark visuell hervortretender Faktor. Sie ist die optische Bestätigung einer Gliederung, die nicht auf fortlau

fendes Fliessen, sondern auf Wiederholung gerichtet ist. In welcher edlen Ruhe und Hoheit hält sich der Kontur des klassischen Strophengedichts! Strophe für Strophe baut sich quaderhaft auf in regelmässiger Proportion. Die massvolle Bewegtheit der inneren Rhythmik verläuft in festgezogenen, durch Wiederkehr erhärteten Grenzen. Die ganzen und halben Satzschlüsse fallen meist auf die Zeilenenden, und nur selten und dann stets als Zeichen gesteigerter Erregung wird die Pause zwischen den Strophen überbunden. Je mehr die Dichtung expressiv wird, je mehr das Ausdrucksbedürfnis zum führenden Gestaltungsfaktor wird, je mehr die Form durch den leidenschaftlich drängenden Inhalt ausgewalzt und schliesslich zersetzt wird, um so bewegter wird auch das Schriftbild. An Stelle der klassischen Regelmässigkeit tritt unregelmässiger Wechsel langer und kurzer Zeilen: die ruhige Ordnung der Strophenwiederholung weicht einem komplizierteren und beschwingteren Rhythmus. Satzschlüsse und Zeilenenden überschneiden sich mannigfaltig, so dass der mündliche Vortrag für den Unbelesenen kaum mehr das rhythmische Schema erkennen lässt. Das Schriftbild durchbricht die gebundene Blockform und löst sich in ein bewegtes Linienspiel auf. Alle Linien im Raum erzeugen ein Spannungsfeld. Auch die wechselvolle Rhythmik der Gedichtzeilen erzeugt ein Bild von erregender Geladenheit. Wie in einer Barockfassade alle Bewegungszüge über die festen Konturen hinauszuschwingen oder in sich zurückzuschlagen scheinen, so treten in einem expressiven Gedicht Länge und Kürze der Zeile zueinander in Spannung. Nicht nur die Seite der Zeilenenden, die ja bei Gedichten niemals in gleicher Weise ausgerichtet ist wie in der Prosa, sondern auch die Seite der Zeilenanfänge wird durch Einrücken aufgelockert. Zwar kannte man ja schon immer gewisse Unterbrechungen, besonders bei refrainartigen Wiederholungen, doch wird nunmehr das Einrücken oder Auswerfen von Zeilen noch in anderer Weise, nämlich als Ausdrucksfaktor, ausgewertet. Mit der bewussten (d. h. nicht nur durch die Natur der Silbenzahl zwangsläufig gegebenen) Bildgestaltung erhält das Gedicht eine Nebenwirkung, die spezifisch visuell ist und in dieser Weise nicht durch Rezitation vermittelt werden kann.

Als Beispiel diene das Hebbelsche Gedicht *Sie sehn sich nicht wieder:*

Von dunkelnden Wogen
Hinunter gezogen
Zwei schimmernde Schwäne; sie schiffen daher,
Die Winde, sie schwellen
Allmählich die Wellen
Die Nebel, sie senken sich finster und schwer.

Metrisch betrachtet sind die zwei kurzen Zeilen der dritten langen Zeile gleichwertig. Der Reim würde das Ohr nicht hindern, die beiden kurzen Zeilen als eine einheitliche lange aufzufassen. Der Reim innerhalb einer Zeile wäre keine ungewohnte Erscheinung in der Dichtung; im sog. leoninischen Vers ist sie zu bewusster Wirkung ausgestaltet. Sie wirkt wie der Knotenpunkt einer schwingenden Saite. Die Zeile schwingt nach wie vor als Ganzes, aber in zwei Teilen.

Die vorstehenden Beispiele liessen sich beliebig durch weitere Analysen vermehren, die immer neue Spielarten im Verhältnis von Wort und Schrift sichtbar werden liessen. Es kann hier nicht die Aufgabe sein, eine Mannigfaltigkeit von Beispielen zu bieten, die ohnehin nicht zu erschöpfen ist. Ich glaube, dass die gebotenen Beispiele genügen, um erkennen zu lassen, dass prinzipiell im Schriftbild eine Möglichkeit liegt (welche auch bewusst in der typographischen Gestaltung von den Dichtern ausgenutzt wird), um Wirkungen, die immanent im Gedicht liegen, aber durch den akustischen Vortrag nicht ohne weiteres zur Geltung gebracht würden, herauszustellen.

CHRONIK

INTRODUCTION A LA LECTURE DE DOS PASSOS

In den Nummern 31 und 32 der französischen Monatsschrift *Poésie 46* ist eine Studie von Claude-Edmonde Magny zu lesen, die dem Werk des Amerikaners Dos Passos gilt, im weiteren aber für die gesamte Romanliteratur der Moderne und deren kritische Betrachtung Bedeutendes aussagt.

Eine Untersuchung der Technik, wie Dos Passos sie beim Aufbau seiner Romane verwendet (gekennzeichnet durch ein Neben- und Durcheinander der verschiedensten Motive und Stilarten), führt in den Mittelpunkt seines dichterischen Schaffens: wenn von einem Helden bei der Betrachtung dieser Romane überhaupt noch gesprochen werden kann, von einem Träger der Handlung, um dessen Person die Ereignisse sich gruppieren und damit aus dem endlosen Meer des stofflichen Überflusses in die Grenzen einer ideellen Bestimmung eintreten, so ist dieser Held die Zeit. Reportage und Kameraausschnitt, Blitzlichter auf zufällige Situationen, das Murmeln innerer Monologe, genau datierte Biographien, Strassengeräusch und die Stimme des Mikrophons, all das dient der gleichen Absicht, jenes Phänomen darzustellen, das Zeit genannt wird und schliesslich als blosse Versunkenheit des Menschen in seinem eigenen trüben Bewusstsein sich erweist.

«Il ne serait sans doute pas arbitraire (pas plus du moins qu'il ne l'est d'énoncer une proposition quelconque) de commencer une esthétique du roman en disant que le Temps en est le personnage principal; que le roman est le genre littéraire auquel est dévolu la tâche d'explorer et de divulguer tous les aspects, toutes les dimensions du Temps; et qu'à sa vogue et son triomphe actuels n'est sans doute pas étranger le fait que la conscience moderne est une conscience malheureuse, qui s'est laissé déchoir du rapport (fût-il analogique) qu'elle avait réussi à garder jusqu'à la Renaissance avec l'éternité, et qui désormais se sent profondément blessée d'un traumatisme du Temps dont la présence se fait sentir dans la plupart des grandes œuvres romanesques contemporaines, de Faulkner à Virginia Woolf. L'une des fonctions de la critique serait alors de la mettre au jour et de l'analyser, débridant ainsi la plaie, si tant est qu'une guérison radicale s'avère impossible.»

Die Studie über Dos Passos kann als Versuch zu der hier vorgeschlagenen Ästhetik des Romans gelten; sie zeigt zugleich Vorteil und Nachteil. Das Verständnis für die moderne Romanlitera-

tur wird ohne Zweifel gefördert durch eine Betrachtungsweise, wie sie hier angetönt ist. Doch bietet die Terminologie eine Reihe von Schwierigkeiten, die bis heute noch ungelöst sind, denn unseres Wissens hat der Begriff «Zeit» noch keine Definition erhalten, die soweit festgelegt und verbindlich wäre, dass er mit Nutzen einer kritischen Arbeit zugrunde gelegt werden könnte. Auch in der vorliegenden Studie bleibt «Zeit» ein schillernder, unklarer Begriff. Ist «Lebenszeit» gemeint, ein organisches Werden und Vergehen? Oder «Dauer», ein geistiger Besitz des über Vergangenheit und Zukunft verfügenden Bewusstseins? Oder ist Zeit blosses Synonym von Bewegung, also nicht nur einem Organismus, sondern auch jedem Mechanismus eigen? Ist Zeit Geld? Oder Schicksal? Ist Zeit ein Mass oder ein Gemessenes? Ist sie wirklich oder unwirklich, erlebt, erfahren, erdacht oder erträumt? Ist sie eine Ursache oder eine Wirkung, eine Bedingung oder eine Funktion? Ist sie lebendig oder tot? Ist sie überhaupt?

Damit sollen nur die Schwierigkeiten einer Ästhetik angedeutet werden, die «Zeit» als Ausgangspunkt wählt. Tatsache ist, dass im modernen Roman um den Zeitbegriff gerungen wird, so ohnmächtig, wie einmal vielleicht um Gott gerungen worden ist, und mit der gleichen Leidenschaft. Es bleibt aber ein fragwürdiges Unternehmen, wenn die Kritik, deren Aufgabe nicht Verbildlichung, sondern in erster Linie Klärung und Ordnung ist, mit Begriffen arbeitet, die wohl viel bedeuten, aber wenig heissen. So läuft auch diese Studie Gefahr, dass sie in metaphysischen Regionen endet; wenn vieles auch scharf gesehen ist, was den modernen Roman angeht, so stösst der Blick doch letztlich durch die Materie hindurch ins Leere und man möchte wünschen, dass ein warmes Gefühl dieser Hellsicht sich verbinde, damit die Kritik die menschlichen Proportionen nicht verletzt.

Fritz Meyer.

Walter Rüegg, CICERO UND DER HUMANISMUS. Formale Untersuchung über Petrarca und Erasmus. Rheinverlag Zürich 1946

Das Besondere an diesem Buch ist durch den Untertitel angedeutet. Dem vielberedeten Thema des Humanismus sucht der Autor auf einem neuen Weg beizukommen: durch «formale Untersuchung». Humanismus sei nicht eine inhaltliche, sondern eine formale Angelegenheit, das ist die kühne These, die in diesem Buch methodisch und geistvoll herausgearbeitet wird. Schon die Art wie Mommsen über Cicero aburteilt, gibt den Anlass zu einer

grossgeschauten Betrachtung über unsere Zeit. Wenn Gaston Boissier bereits 1865 über Mommsens Geschichtsauffassung den prophetischen Satz wagt: «Il salue d'avance dans César ce despote populaire dont la main ferme peut seule donner à l'Allemagne son unité», so leuchten hier Zusammenhänge auf, die Rüegg mit sicherem Spürsinn bis ins aktuellste Geschehen hinein verfolgt. Das Verhängnis des modernen Denkens, das sich im geschichtlichen Schicksal ausgewirkt hat, ist, wie Rüegg formuliert: der «Objektivismus». Er meint damit, dass das entscheidende historische Geschehen sich nicht mehr aus der menschlichen Beziehung heraus entwickelt, sondern auf aussermenschliche, «objektive» Mächte (Gott, Natur, Klima, Rasse, Instinkt, Geist, Technik, Volkstum usw.) zurückgeführt wird, unter deren Walten der Mensch nicht mehr Subjekt sein kann, sondern zum Objekt herabgedrückt wird.

Wo aber der Mensch Subjekt ist, kommt man ihm nicht bei durch «objektive» sondern nur durch «formale» Untersuchung; «denn die Form ist ja eine funktionelle, nicht eine objektive Konstante, indem sie nicht ein Objekt oder eine vom Objekt abstrahierte Grösse beschreibt, sondern das Verhalten des Subjektes zur Objektwelt, das Grunderlebnis der menschlichen Existenz an seinem wahrsten Ausdruck, dem gestalteten Wort, misst». (S. XIX.) Rüegg zeigt schlagend den Unterschied der zwei Betrachtungsweisen an Winckelmann und Goethe, die sich in ihrem Stil schon verraten, der eine als Anbahner einer unheilsschwangeren «objektiven» Denkart, der andere als Künder einer reinen menschlichen Haltung.

Damit ist man vorbereitet auf den Hauptteil, der nach einer sauberen wissenschaftsgeschichtlichen Bestimmung des Begriffes «Humanismus» das «humanistische Formerlebnis» bei Petrarca darstellt. Basis der Untersuchung ist eine Briefstelle, in welcher die grundlegend neue Haltung zu Cicero sich kundgibt. Durch Abgrenzungen wird zunächst diese Haltung negativ definiert. Sie ist nicht «Wiederbelebung der Antike»; denn die Antike war im Mittelalter immer lebendig geblieben, allerdings bloss als Baumaterial, als Mittel zum Zweck (Cicero wird dem jungen Petrarca von seinem Vater «als Beistand fürs Studium» überlassen). Sie ist auch nicht Klassizismus; denn Klassizismus ist bloss äussere Nachahmung nicht Formwerdung von innen her. Sie ist nicht Platonismus; denn sie ist nicht philosophische Lehre. Sie ist nicht Renaissance; denn sie hat nichts mit dem Selbstbewusstsein der eigenen Individualität zu tun. Was ist denn Humanismus? Das Neue bei Petrarca besteht darin, «dass er von der Form einer antiken Persönlichkeit ergriffen wird und in dieser Form die

Befreiung aus dem Zwiespalt zwischen den erstarrten Formen des Mittelalters und dem neuen, noch negativen Grundgefühl der Renaissance erlebt ... Das irrationale Grundgefühl, die ewige Spannung zwischen Selbstbewusstsein und Unsicherheitsgefühl verdrängt er nicht durch objektive Vorstellungen und Systeme, die wie im Mittelalter den Menschen mit seinem Widerspruch in festen Ordnungen halten und schützen, um dann das Verdrängte in seinen dunkeln Schichten um so heftiger durchbrechen zu lassen, sondern er anerkennt dieses irrationale Grundgefühl und überwindet oder besser: formt es auf der Ebene menschlich-subjektiver Gestaltungsmöglichkeit, durch die Kraft der menschlichen Rede. Das geformte Wort als vollkommenster Ausdruck menschlicher Persönlichkeitsverwirklichung wird ihm zum Mittel der metaphysischen Selbstbehauptung.» (S. 25—26). Wie revolutionär diese Haltung war, zeigt sich darin, dass für die Zeitgenossen von der Persönlichkeit Petrarcas eine für uns fast unfassbare Faszination ausging.

Der neue humanistische Stil wird dann ausführlich analysiert anhand der literarischen Formen des Gesprächs: dem Dialog und dem Brief. Die *Gespräche über die Weltverachtung*, die man schon als die «Gründungsurkunde des Humanismus und einen Absagebrief an das Mittelalter» genannt hat, werden verglichen mit Augustins *Konfessionen* und Abaelards *Historia calamitatum*. Schon die Einleitung zeigt den Unterschied: das Gespräch findet zwischen wirklichen Menschen statt. Wohl ist die menschliche Sphäre begründet in der metaphysischen, immer bleibt der Mensch auf eine letzte Wahrheit bezogen; aber diese letzte Wahrheit steht ihm nicht wie dem mittelalterlichen Menschen als transzendentes Objekt gegenüber, sie ist im Menschlichen selbst immanent gegenwärtig. «Erst durch diesen Formbruch des Humanismus, der im Eigenwert der menschlichen Rede der metaphysischen Hintergründigkeit des Menschen den formalen Ausdruck gibt, wird der Begriff der Persönlichkeit von neuem in Europa zu einer schöpferischen Macht.» (S. 50) Das menschlich Lebendige offenbart sich in der grossartigen Freiheit, mit der Petrarca seine reiche, widerspruchvolle Persönlichkeit auszudrücken vermag. Das zeigt sich sprachlich «im lebendigen, stets an Erinnerungen des einen oder andern Partners anspielenden, persönlich gefärbten und erregten, assoziativen Gesprächston gegenüber dem farblosen, systematisierenden Lehrstil eines Katechismus! Antithesen fehlen fast ganz, dafür sind nüancierende Partikeln häufig; die zweite Person, welche die Aussagen auf den Hörer, aber auch die erste, welche sie auf den Sprecher bezieht, ist häufiger als die dritte, welche sie

loslöst und zu Feststellungen, zu Tatsachen stempelt». (S. 51—52) Der Abschnitt über Petrarca, dem ein zweiter Teil über Erasmus folgt, in welchem die humanistische Bildung in ihrer Auseinandersetzung mit dem Christentum dargestellt wird, schliesst mit der subjektivsten Äusserung des Humanisten, dem Brief. «Welch ein Abgrund trennt die familiäre, immer an den Freund denkende, aus dem eigenen Erleben schöpfende, ungezwungene Plauderei von den dürren, in scholastischen Kategorien und Definitionen, starren Formeln und Vorschriften sich erschöpfenden Briefstellern der artes dictandi.» (S. 53) Das Briefschreiben ist ein «süsses Zwiegespräch mit dem Freund». (S. 54) Im Brief zeigt sich am deutlichsten die humanistische Haltung. «Diese Haltung», sagt Rüegg noch einmal zusammenfassend, «kann deshalb humanistisch genannt werden, weil das vom Menschen gestaltete Wort Symbol und Grundlage des eigenen Formerlebnisses ist und somit der menschlich verpflichtete, in der Auseinandersetzung mit menschlichen Formen sich selber formende Mensch als Subjekt des historischen Geschehens anerkannt wird.» (S. 55)

W. Rüegg muss wie alle Entdecker das Neue, das ihm aufgegangen ist, überbetonen, damit es sichtbar wird. Das Überspitzte seiner formalen Betrachtung zeigt sich darin, dass er für bare Münze nimmt, was Petrarca von seinem jugendlichen Cicero-Erlebnis behauptet: von dem Inhalt habe er nichts verstehen können, die Wirkung sei ausschliesslich von der Form her erfolgt — von der «dulcedo quaedam et sonoritas verborum». Damit verfällt Rüegg wieder der alten sündhaften Unterscheidung zwischen Form und Inhalt, die seit Croce für immer überwunden zu sein schien. Wenn er in eindringlicher und überzeugender Weise zeigte, wie Petrarcas Verliebtheit in die wohlgestaltete Rede der Ausdruck der neuen Menschlichkeit war, so hätte er auch zeigen müssen, was das Neue an dieser Menschlichkeit gewesen ist. Damit wäre er aber wieder auf ein Inhaltliches gestossen. Der neue Inhalt, um den es hier geht, ist die «Seele» im Gegensatz zum «Geist» (so wie sie etwa Emil Staiger im Schlusskapitel seiner *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich 1946, unterscheidet). Aus dieser neuen «Seelenhaftigkeit» ergibt sich alles übrige: Petrarcas persönlicher Zauber, sein ewiger Stimmungswechsel, sein Zug zur Einsamkeit und zur Natur, seine Neigung zum Lyrischen.

Rüegg merkt etwas von alledem da, wo er Petrarcas Haltung abzugrenzen versucht gegenüber derjenigen der andern «Modernen», eines Friedrich II. etwa oder eines Averroisten. Sie alle behaupten sich gegenüber der in Frage gestellten objektiven Ordnung aus dem Selbstbewusstsein der eigenen Möglichkeit, Fried-

rich II. aus seinem politischen Machtwillen, der Averroist aus seinem Verstand heraus. Doch sind diese Möglichkeiten «keine spezifisch menschliche», sagt Rüegg, es sind «vom Individuum unabhängige Kräfte, ‚Begabungen', also dem Menschen gegebene Fähigkeiten, Vernunft, Macht, Beobachtungsgabe oder ein anderer Naturtrieb». Die Rede dagegen, auf die sich Petrarca stützt, ist «keine vom Menschen unabhängig zu denkende Kraft». Sie ist gerade das Mittel und Ergebnis der ständigen Auseinandersetzung des Menschen mit den objektiven Ordnungen. «So wird nun bei Petrarca die Krise der objektiven Ordnungen in seiner Formwerdung selber deutlich. Er anerkennt die Irrationalität des Geschehens; die Sprache ist deshalb reich an einschränkenden Partikeln (dulcedo quaedam), liebt polare Ausdrücke (dulcis acedia).» (S. 31)

Es ist leicht zu sehen, dass Rüegg durch eine Hintertüre alle inhaltlichen Bestimmungen des «lyrischen» Menschen hereinschlüpfen lässt: «Irrationalität des Geschehens», «subjektiver Bezugscharakter», «Lebensgefühl», «Intimität der Selbstdarstellung». Man merkt auch, dass durch die Überspitzung des Formalen auch das Inhaltliche für Rüegg unfassbar wird. Er verwechselt ständig «Objektivismus» und Objektivität, «Verdinglichung» und Sachlichkeit, kausale Verhärtung und lebendige Gegenständlichkeit.

Das eigentliche Problem wäre, zu finden, warum eine überbetonte Innerlichkeit sich in einer so stark veräusserlichten Form ausdrückt. Rüegg streift das Problem, wo er vom «urbanen Ton» im Verkehr mit den Freunden spricht. «Er gehört zum humanistischen Stil, der gerade in Ermangelung objektiver Bezogenheit viel mehr Gewicht auf die captatio benevolentiae legt.» (S. 32) Die Pflege der Form ist aber nicht nur die Kompensation zur mangelnden objektiven Bezogenheit, sondern auch die Reaktion des gestaltenden, reflektierenden Geistes auf die zerfliessende Seelenhaftigkeit.

Das Wertvolle an der Rüeggschen Entdeckung ist nun aber doch die formale Überspitzung seines Humanismusbegriffes. Was er an der Form Petrarcas und der Humanisten feststellt, ist im Gegensatz zum apodiktisch-aphoristischen Stil der «Objektivisten» die Rücksicht auf das menschliche Gegenüber, die im Zögernden, behutsam Einschränkenden der Rede, im «Irgendwie»-Stil zum Ausdruck kommt und für alle Anti-Dogmatiker charakteristisch ist. Der Weg wird dadurch frei gemacht für die seelisch-subjektive Mitteilung, die gegenüber dem vom Objekt bestimmten sachlichen Stil wohl als «menschlich» bezeichnet werden kann. Ob aber eine weiche lyrische Seele oder ein männlich oratorischer Wille die-

ses sprachliche Instrument benützt, ist weniger wichtig gegenüber der von Rüegg mit Recht ins Licht gerückten Erkenntnis: dass die Wirklichkeit des Menschen unablösbar mit der Beziehung von Mensch zu Mensch verknüpft ist und in der Sprache zum Ausdruck kommt, insofern das Lebendige der Beziehung, das atmosphärisch Schwebende, zart Berührende, liebend Offene, seelisch Bewegte des menschlichen Zueinanderseins von der Sprache aufgefangen wird und in ihr zu allen Zeiten wieder aktualisiert werden kann. Theophil Spoerri.